

CENOGRAFIAS URBANAS E CIDADES CENÁRIO

Uma Reflexão Acerca das Potencialidades das Configurações Cenográficas Urbanas, e seu Contributo para a (Re)utilização do Espaço Urbano.

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura com Especialização em Interiores e Reabilitação do Edificado. Documento Definitivo.

Candidata: Catarina Ferreira Guerra Rodrigues Monteiro

Orientadora: Professora Doutora Maria João Pereira Neto

Constituição do Jurí:

Presidente do Jurí: Doutor João Nuno de Carvalho Pernão

Professor da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

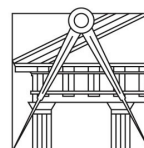
Orientadora: Professora Doutora Maria João Pereira Neto

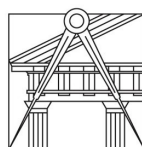
Professora da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Vogal: Professor Doutor Paulo Jorge Garcia Pereira

Professor da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Setembro de 2015





FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

CENOGRAFIAS URBANAS E CIDADES CENÁRIO: uma reflexão acerca das potencialidades das configurações cenográficas urbanas, e seu contributo para a (re)utilização do espaço urbano.

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura com Especialização em Interiores e Reabilitação do Edificado.

RESUMO

A Cenografia sempre esteve patente no espaço público da cidade, consagrando-se através das mais variadas formas de encenação do ritual. É neste sentido que, o espaço urbano, tem sido palco das mais diversas representações e performances.

Terá sido este encontro no espaço público que deu origem a novos limites para a relação entre a arte e a arquitectura, limites esses que quebram todos os anteriores e constituem a base de um novo modelo colaborativo possibilitando assim, uma alteração definitiva na estrutura hierárquica no meio artístico e arquitectónico.

As revoluções artísticas do século XX, que culminam na sua vertente pública contemporânea, têm vindo a aproximar a arte da arquitectura e a colocar o artista numa posição de proximidade com o arquitecto, em relação à possibilidade de actuação no meio urbano. Aqui destacamos a interdisciplinaridade, enquanto método colaborativo de trabalho, no desenvolvimento de projectos.

A visão que a contemporaneidade propicia da cidade, implica uma certa nostalgia, associada à memória colectiva da cidade. Memória essa, que se apresenta como sendo fundamental, na procura de uma reflexão acerca da reabilitação urbana. Neste sentido, demonstra-se pertinente fazer uma passagem prévia, pelas questões que abrangem a temática do museu e o seu contributo na construção de uma identidade da cidade - embora de uma forma diferente das cenografias urbanas - no entanto, o conceito museu servirá de modelo para a nossa proposta conceptual por visar a permanência dessa mesma memória, para a qual as arquitecturas efémeras nos alertam.

Em contacto com a constante mutação social, consideramos que a recepção do evento e do efémero na cidade, tem vindo a adquirir um papel fundamental, numa *altermodernidade* que se afirma pelo seu carácter, cada vez mais nómada e dinâmico.

Sendo a arquitectura ambos, palco e cenário destas representações, a noção do evento e do efémero detém na esfera do espaço público urbano, a consagração da memória colectiva, afirmando novos modos de ver e de viver a cidade.

Posto isto, consideramos o facto das diferentes possibilidades e aplicações do evento efémero, no quotidiano, podendo este, enquanto acto público e de partilha colectiva do espaço urbano, interceder directamente na sociedade, destacando assim a sua pertinência.

De modo a fundamentar a hipótese colocada, é do nosso objectivo, o desenvolvimento de uma revisão crítica literária, contextualizando as Cenografias Urbanas, indicando as suas principais características e exemplificando o seu método de actuação nos espaços da cidade.

Pretenderemos também, efectuar o desenvolvimento de uma proposta conceptual, que considere todas as características previamente investigadas, recorrendo ao suporte das arquitecturas efémeras, demonstrando assim as possibilidades infinitas que estes sistemas oferecem.

PALAVRAS-CHAVE: Cenografia, Espaço Urbano, Cidade, Memória, Reabilitação Urbana

ABSTRACT

Scenography has always been evident in the city's public space, consecrating itself through various forms of ritual acts. In this sense, the urban space has always been the stage for several representations and performances.

This meeting in the public space gave rise to the new limits of the relationship between art and architecture, those same limits that broke all the previous ones and now form the basis of a new collaborative model, enabling big changes in the hierarchical structure between art and architecture.

The artistic revolutions of the twentieth century, which culminate in its contemporary public side, have been bringing together art and architecture, putting the artist in a closest position with the architect, bringing new possibilities of action in the urban environment. Here, the interdisciplinarity is highlighted as a collaborative approach in the development of projects.

The vision of a contemporary city implies a certain feeling of nostalgia associated with the city's collective memory. This memory is crucial while searching for a reflection about urban regeneration. In this sense, it is relevant to conduct a study about the contribution of museums in the process of building a city's identity, although in a different form of urban scenography. The museum as a concept will serve as a role model in order to develop our conceptual proposal by targeting the permanence of that memory, for which the ephemeral architectures alert us.

With the constant social change, it is considered that the reception of the event and the ephemerality in the city has acquired a key role in an alter-modernity that stands out by its nature, increasingly nomad and dynamic.

With architecture being both stage and set of these representations, the notion of event and ephemeral holds the consecration of the collective memory in the sphere of the public space, bringing new ways of experiencing the city.

Considering the different possibilities provided by ephemeral structures in everyday life as a public act and collective sharing of urban spaces, we believe it can intercede directly in society and that is why it is important to refer its relevance.

In order to substantiate this hypothesis, we pretend to develop a critical literary review contextualizing Urban Scenographies, sharing their main characteristics and exemplifying how they act and transform city spaces.

It is in our interest to develop a conceptual proposal considering all the features previously referred, using the support of an ephemeral architecture, demonstrating the infinite possibilities that these systems can provide.

KEY-WORDS: Scenography, Urban Space, City, Memory, Urban Rehabilitation

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer o apoio da minha orientadora e amiga Professora Doutora Maria João Pereira Neto. Pelas palavras sábias, conhecimento, interesse, disponibilidade, apoio incondicional e acompanhamento constante sem os quais não teria sido possível realizar a presente dissertação.

Gostaria também de agradecer ao Cenógrafo, Arquitecto e Professor José Manuel Castanheira e ao artista Nuno Gusmão bem como a todo o atelier P0-6, por amavelmente me receberem e por todas as conversas realizadas, que em muito representam um contributo fundamental para a construção desta pesquisa de carácter reflexivo.

À minha mãe pelas revisões e leituras fora de horas, que em muito me auxiliaram.

Aos meus pais, que proporcionaram a minha formação actual e nunca duvidaram das minhas capacidades. Com o seu apoio incondicional e sabedoria guiaram-me e acompanharam-me nesta jornada que aqui culmina.

E por fim ao João, que esteve sempre do meu lado, demonstrando-se paciente e tolerante face às minhas inseguranças tendo por isso sido um enorme apoio durante todo o processo.

“(…) No mundo
é produto da **Arte**
tudo o que não é unicamente
obra da Natureza”

RAMALHO ORTIGÃO

ÍNDICE GERAL

Resumo	iii
Abstract	v
Dedicatória	ix
Agradecimentos	xi
Epígrafe	xiii
Índice	xiv
Índice de figuras	xviii
Lista de Acrónimos	xxix

CAPÍTULO I

1.1 Introdução	33
1.2 Âmbito da Investigação	37
1.3 Questão da Investigação	38
1.4 Objectivos	38
1.4.1 Objectivos Gerais	38
1.4.2 Objectivos Específicos	39
1.5 Desenho de Investigação	40
1.5.1 Organograma	42
1.6 Estrutura de Investigação	43

CAPÍTULO II | CENOGRAFIA I TEMPO

2.1 Cenografia	49
2.1.2 O Espaço Cénico	52
2.2 Cenografia e Arquitectura	57
2.2.1 Escultura Arquitectónica	60

2.2.2 Pintura Arquitectónica	61
2.2.3 Elementos Arquitectónicos	63
2.3 Uma Introdução às Cenografias Urbanas	65
2.3.1 Do Ritual para o Teatro	67
2.3.2 Imaginários Urbanos	73
2.3.3 A Cidade Dramática	79
2.4 Síntese Conclusiva	84

CAPÍTULO III | URBANO I ESPAÇO

3.1 Lugar	89
3.2 Dimensão Espacial	96
3.2.1 Construtivismo Russo	103
3.2.2 Minimalismo	106
3.2.3 Campo Ampliado	108
3.3 Um Espaço Intermédio	112
3.4 Espaço Público	119
3.5 Espaço Urbano	125
3.6 Fotografia e Memória	128
3.7 Cinema e Teatro	130
3.7.1 Montagem	131
3.8 Arquitectura e Cinema	135
3.8.1 <i>Cinematografia</i> Urbana, Narrativa e Percurso	139
3.8.2 O Espaço Cinematográfico	142
3.8.3 Cidade Cinemática	143
3.9 Síntese Conclusiva	146

CAPÍTULO IV | CIDADE I MEMÓRIA

4.1 Técnicas de Reposição Contextual	151
4.2 Cidade-Memória	155
4.2.1 Cidade-Museu	158
4.2.2 Comercialização e Museificação do Património	161
4.2.3 A Importância da Ruptura	164
4.3 Métodos de Preservação da Memória na Cidade:	
3 Casos de Estudo	169
4.3.1 O Museu como Parte da Cidade: Museu Judaico de Berlim	172
4.3.2 Preservação integral da Memória: Cidade de Veneza	176
4.3.3 Reutilização Espacial: Lx Factory	185
4.4 Síntese Conclusiva	191

CAPÍTULO V | CENÁRIO

5.1 A Cidade Contemporânea	197
5.1.1 Tecnologia	199
5.1.2 Altermodernidade	202
5.2 A Cultura Criativa na Cidade	207
5.2.1 O Desenvolvimento Cultural na Cidade de Lisboa	210
5.3 Comunicação e Arquitectura	213
5.4 Cenários Efémeros - Um Universo de Possibilidades	218
5.5 Potencialidades regenerativas das Cenografias Urbanas	227
5.5.1 O Evento como método potenciador de Reabilitação Urbana	229
5.5.2 Re-styling de fachadas	232
5.5.3 Regeneração urbana	234
5.6 Síntese Conclusiva	238

CAPÍTULO VI | UMA PROPOSTA CONCEPTUAL

6.1 Proposta Conceptual - Um Evento Cultural no Espaço Urbano	243
6.1.1 Comunicação no Espaço Urbano	244
6.1.2 Concepção e Pontos de Consideração	245
6.1.3 Local	245
6.1.4 Materiais e Suportes	249
6.1.5 Memória Descritiva	252

CAPÍTULO VII

7.1 Conclusões	261
7.2 Recomendações	266
 Bibliografia	 269
Glossário	276
Anexos	281
1. Entrevista a José Manuel Castanheira	
2. Entrevista a Nuno Gusmão - Atelier P06	

ÍNDICE DE FIGURAS

1. 100architects - Huellas Artes - a splash of colour for Santiago centre, 2014. Retirado de: < http://100architects.com/project/huellas-artes/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	33
2. Reconstrução do que poderá ter sido o primeiro templo e espaço teatral, em Dionysus, Eleutherus, Atenas. Retirado de: BROCKETT, Oscar [et al.] - Making the Scene, a History of Stage Design and Technology in Europe and the United States, p.4. [Consultado a 23 de Junho de 2015]	50
3. Reconstrução do que poderá ter sido a intervenção Romana no Teatro de Dionysus. BROCKETT, Oscar [et al.] - Making the Scene, a History of Stage Design and Technology in Europe and the United States, p.18. [Consultado a 23 de Junho de 2015]	50
4. Teatro renascentista de Andrea Palladio em Vicenza. Retirado de: < http://territorios.com.br/arquitetura-classica-em-vicenza/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	60
5. Teatro renascentista de Andrea Palladio em Vicenza. Retirado de: < http://territorios.com.br/arquitetura-classica-em-vicenza/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	60
6. Scena ad angolo. Retirado de: < http://www.unav.es/ha/007-TEAT/bar-ricos-bibiena-familia.htm > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	62
7. Scena ad angolo. Retirado de: < http://www.unav.es/ha/007-TEAT/bar-ricos-bibiena-familia.htm > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	62
8. Rythmic Space. Retirado de: < http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	64
9. Rythmic Space. Retirado de: < http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	64
10. Rythmic Space. Retirado de: < http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	64

11. Rythmic Space. Retirado de: < <http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 64
12. Figura explicativa da relação entre o drama social e a performance, sugerida por Richard Schechner em 1977. Retirado de: TURNER, Victor – From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play. Nova Iorque: Paj Publications, 1982, p.73. [Consultado a 23 de Junho de 2015] 72
13. Entrada do Rei João II de França e sua Rainha, em Paris depois da sua coroação em Reims, 1350, de Jean Fouquet. Retirado de: < http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Entry> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 78
14. Imagem aérea da Praça de São Pedro no Vaticano. Retirado de: < <https://curvasearquitetura.wordpress.com/praca-de-sao-pedro-em-roma/>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 81
15. Perspectiva da Praça de São Pedro no Vaticano. Retirado de: < <https://curvasearquitetura.wordpress.com/praca-de-sao-pedro-em-roma/>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 81
16. Piazza del Popolo, Mapa de 1756. Retirado de: < http://es.wikipedia.org/wiki/Piazza_del_Popolo> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 82
17. Carlo Rainaldi – Progetto per le chiese gemelle di 1661. Retirado de: < <http://polinice.org/2014/09/09/le-terza-gemella-di-piazza-del-popolo/>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 82
18. Still life with Guitar, Pablo Picasso. Paris, assembled before November 15, 1913. Paperboard, paper, string, and painted wire installed with cut cardboard box, Overall: 30 x 20 1/2 x 7 3/4" (76.2 x 52.1 x 19.7cm). The Museum of Modern Art, New York. Retirado de: <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1101>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 103
19. Vladimir Tatlin, Counter Relief, 1914/ 1915, - 2.Selection of materials. 1914: Retirado de: <<http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1429-1431-view-abstract-profile-tatlin-vladimir.html>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 103
20. Vladimir Tatlin, Counter Relief, 1914/ 1915, - 2.Selection of materials. 1914: Retirado de: <<http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1429-1431-view-abstract-profile-tatlin-vladimir.html>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 103

- 21.** Monument to the Third International, constructed by Tevel' Shapiro, Sofia Dymshits-Tolstaia, Iosif Meerzon, and Pavel Vinogradov under Tatlin's direction. Retirado de: < <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 105
- 22.** Vesnin brothers 1923 Palace of Labor draft. Retirado de: < https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vesnin_brothers_1923_Palace_of_Labor_draft.jpg > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 105
- 23.** Stufe (White), James Turrell 1967. Retirado de: < <http://jamesturrell.com/artwork/stuff-white/> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 107
- 24.** Diagramas de 'Expanded Field' Rosalind Krauss, 1979. Retirado de: < Krauss, Rosalind - A escultura no campo ampliado (Sculpture in the expanded field). Revista Gávea. Nº1, PUC- Rio de Janeiro, 1979 > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 109
- 25.** Untitled (Mirrored cubes), 1965. Retirado de: <<http://ehoffmann.blogspot.pt/2011/03/robert-morris-em-9-de-fevereiro-de-1931.html>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 110
- 26.** "The Wave Field, de Maya Lin, 1995. Retirado de: <<http://www.abbeville.com/interiors.asp?ISBN=0789208814&CaptionNumber=07>> [Consultado a 15 de Junho de 2015] 114
- 27.** "The Wave Field, de Maya Lin, 1995. Retirado de: <<http://www.abbeville.com/interiors.asp?ISBN=0789208814&CaptionNumber=07>> [Consultado a 15 de Junho de 2015] 114
- 28.** "1000 White Flags", de Casagrande & Rintala, Finlândia, 2000. Retirado de: < <http://www.ri-eg.com/projects/2000/1000-peace-flags/> > [Consultado a 15 de Junho de 2015] 116
- 29.** Be Your Self. Casagrande & Rintala. Performance: Adelaide Festival, Austrália 2010. Retirado de: <<http://www.dsny.com/#/projects/be-your-self>> [Consultado a 15 de Junho de 2015] 117
- 30.** Be Your Self. Casagrande & Rintala. Performance: Adelaide Festival, Austrália 2010. Retirado de: <<http://www.dsny.com/#/projects/be-your-self>> [Consultado a 15 de Junho de 2015] 117

31. Streetments, Portucale- Mais Menos. Retirado de: < <http://www.mais-menos.net/streetments/portucale.php> > [Consultado a 15 de Junho de 2015] 123
32. Kunsthall, Roterdão, OMA (Office for Metropolitan Architecture), 1992 . Retirado de: <http://www.archdaily.com/102825/ad-classics-kunsthall-oma> [Consultado a 6 de Julho de 2015] 134
33. Kunsthall, Roterdão, OMA (Office for Metropolitan Architecture), 1992 . Retirado de: <http://www.archdaily.com/102825/ad-classics-kunsthall-oma> [Consultado a 6 de Julho de 2015] 134
34. Pavilhão Dance Sounds and Architecture, Daniel Libeskind, 1979. Retirado de: < <http://socks-studio.com/2012/03/24/daniel-libeskind-micro-megas-1979/> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 135
35. Cartaz do filme Roma de Federico Fellini aludindo à simbologia da História da criação da cidade.. Retirado de: <http://www.activitaly.it/imaginicinema/fellini/roma/roma_fellini.htm> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 145
36. Frames do filme, Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, em dois locais da cidade de Paris: Rue des Trois Freres e Sacre Coeur. Retirado de: <<http://acollectionofourlives.blogspot.pt/2013/02/le-fabuleux-destin-damelie-poulain.html>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 145
37. Perspectiva da entrada do Museu Rupestre de Foz Côa. Retirado de: < <http://correiodaguarda.blogs.sapo.pt/359059.html> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 160
38. Gravuras rupestres, Museu Rupestre de Foz Côa. Retirado de: < <http://myguide.iol.pt/profiles/blogs/cultura-museu-do-coa-eco> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 160
39. Perspectiva exterior, Museu Rupestre de Foz Côa. Retirado de: < <http://myguide.iol.pt/profiles/blogs/cultura-museu-do-coa-eco> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 160
40. Coliseu de Roma. Retirado de: < <http://www.qualitaturismo.com.br/terra-santa-e-italia-pe-helcimar/> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 164
41. Contrastes na Cidade de Veneza. Retirado de: < <http://www.ft.com/cms/s/0/79423e96-2709-11e3-9dc0-00144feab7de.html#slide0> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 164

- 42.** Le Marais, Paris. Retirado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:As_du_falafel_Paris_Marais_Rue_des_rosiers.jpg [Consultado a 23 de Junho de 2015] 164
- 43.** Projecto da Vila Literária de Óbidos, a Livraria da Igreja de São Tiago. Retirado de: < <http://vilaliteraria.com/espacos/livraria-santiago> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 168
- 44.** Projecto da Vila Literária de Óbidos, a Livraria da Igreja de São Tiago. Retirado de: < <http://vilaliteraria.com/espacos/livraria-santiago> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 168
- 45.** Catedral de Chartres, França. Retirado de: < <https://conociendoel-mundoconsarita.wordpress.com/category/europa/> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 169
- 46.** Catedral de Nevers, França. Retirado de: < https://en.wikipedia.org/wiki/Nevers_Cathedral > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 169
- 47.** Catedral de Toledo, Espanha. Retirado de: <http://onlyhoteles.com/hoteles_cerca/catedral-y-museo-catedralicio/45_ESTOL/374/5> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 169
- 48.** Catedral de Valência, Espanha. Retirado de: <https://en.wikipedia.org/wiki/Valencia_Cathedral> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 169
- 49.** Museu do Louvre em Paris. Retirado de: <<http://br.rendezvousenfrance.com/pt-br/a-descobrir/no-museu-do-louvre#>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 170
- 50.** Museu Judeu em Berlin, Daniel Libeskind. Retirado de: < <http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 173
- 51.** Museu Judeu em Berlin, Daniel Libeskind. Retirado de: < <http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 173
- 52.** Símbolo Judaico: A Estrela de Davi, desenhada sobre o mapa de Berlin. Retirado de: < <http://arq-contemporanea-agcbb.blogspot.pt/2011/06/museu-judaico-jewish-museum.html> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 174
- 53.** Estudo volumétrico do Museu, com seus eixos principais. Retirado de: < <http://arq-contemporanea-agcbb.blogspot.pt/2011/06/museu-judaico-jewish-museum.html> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 174

54. Museu Judeu em Berlin, Daniel Libeskind. Retirado de: < http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	175
55. Detalhes da fachada Museu Judeu em Berlin, Daniel Libeskind. Retirado de: < http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	176
56. Memorial do Museu Judeu em Berlin, Daniel Libeskind. Retirado de: < http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	175
57. Veneza. Fotografia da autora [Fevereiro de 2012]	177
58. Veneza. Fotografia da autora [Fevereiro de 2012]	177
59. Veneza. Fotografia da autora [Fevereiro de 2012]	181
60. Veneza. Fotografia da autora [Fevereiro de 2012]	181
61. Veneza. Fotografia da autora [Fevereiro de 2012]	182
62. Veneza. Fotografia da autora [Fevereiro de 2012]	182
63. Perspectiva interior, Palais de Tokyo. Retirado de: < http://www.ricci-armani.com/palais-de-tokyo/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	186
64. Átrio principal, Palais de Tokyo. Retirado de: < http://www.ricci-armani.com/palais-de-tokyo/ > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	186
65. Exposição, Palais de Tokyo. Retirado de: < http://www.palaisdetokyo.com/en/general-informations/getting-here > [Consultado a 23 de Junho de 2015]	186
66. Untitled, The Velvet Years: Warhol's Factory, 1965 -1967 USA, Stephen Shore. Retirado de: http://www.metalocus.es/en/blog/warhol-two-times-madrid > [Consultado a 6 de Julho de 2015]	188
67. Capa do primeiro álbum de Velvet Underground & Nico, por Andy Warhol, 1967. Retirado de: < http://pitchfork.com/news/50958-the-velvet-underground-reaches-settlement-with-andy-warhol-foundation-over-iconic-banana-image/ > [Consultado a 6 de Julho de 2015]	188
68. Reutilização espacial de um antigo armazém no Lx Factory. Imagens da autora. [5 de Junho de 2015]	189
69. Pormenores da Reutilização espacial de um antigo armazém no Lx Factory. Imagens da autora. [5 de Junho de 2015]	189

- 70.** Perspectiva geral da Reutilização espacial de um antigo armazém no Lx Factory. Imagens da autora. [5 de Junho de 2015] 189
- 71.** Lx Factory, Lisboa. Retirado de: < [http://www.lxfactory.com/pt/agenda/outros/2012/11/ano-do-brasil-em-portugal-inaugura-espaco-brasil-na-lx-factory-2012-11-16/#prettyPhoto\[%27galeria%27\]/0/](http://www.lxfactory.com/pt/agenda/outros/2012/11/ano-do-brasil-em-portugal-inaugura-espaco-brasil-na-lx-factory-2012-11-16/#prettyPhoto[%27galeria%27]/0/) > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 190
- 72.** Livraria Ler Devagar, Lx Factory, Lisboa. Retirado de: < <https://www.flickr.com/photos/55277438@N08/8333909817/> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 190
- 73.** Pavilhão da Feira do livro em Madrid, Olga Sanina + Marcelo Dantas Arquitectos, 2008. Retirado de: < <http://abarrigadeumarquitecto.blogspot.pt/2008/11/olga-sanina-marcelo-dantas-pavilho-da.html> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 208
- 74.** Interior do Pavilhão da Feira do livro em Madrid, Olga Sanina + Marcelo Dantas Arquitectos, 2008. Retirado de: < <http://abarrigadeumarquitecto.blogspot.pt/2008/11/olga-sanina-marcelo-dantas-pavilho-da.html> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 208
- 75.** Expo 98, Parque das Nações, Lisboa 1998. Retirado de: < <https://digitalmtm.wordpress.com/professional-work/individual-work/olharapos-expo-98/> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 211
- 76.** Projecto A Walking City, Archigram, 1964. Retirado de: < <http://archigram.westminster.ac.uk/> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 216
- 77.** Free Time Node, Uma proposta especulativa para uma estrutura modular capaz de albergar caravanas. Foi concebida para uma sociedade com 2/3 dias de trabalho semanais. Archigram, 1966. Retirado de: < <http://archigram.westminster.ac.uk/> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 216
- 78.** Projecto vencedor do Concurso de Abrigo de Emergência / Nic Gonçalves + Nic Martoo, 2013. Retirado de: < <http://www.archdaily.com.br/br/01-122586/vencedor-do-concurso-de-abrigo-de-emergencia-nic-goncalves-mais-nic-martoo> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 220
- 79.** Projecto vencedor do Concurso de Abrigo de Emergência / Nic Gonçalves + Nic Martoo, 2013. Retirado de: < <http://www.archdaily.com.br/br/01-122586/vencedor-do-concurso-de-abrigo-de-emergencia-nic-goncalves-mais-nic-martoo> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 220

- 80.** Stand Amorim Isolamentos. Pedro de Azambuja Varela, Maria João de Oliveira, Emmanuel Novo, 2013. Retirado de: < <http://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/stand-amorim-isolamentos> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 221
- 81.** Stand Amorim Isolamentos. Pedro de Azambuja Varela, Maria João de Oliveira, Emmanuel Novo, 2013. Retirado de: < <http://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/stand-amorim-isolamentos> > [Consultado a 23 de Junho de 2015] 221
- 82.** Chromatic Screen II, Materials: 4000 clothes hangers. LIKEarchitects, 2003. Retirado de: < <http://www.showme.com.pt/portfolio/likearchitects/>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 222
- 83.** Detalhe do projecto Chromatic Screen II, Materials: 4000 clothes hangers. LIKEarchitects, 2003. Retirado de: < <http://www.showme.com.pt/portfolio/likearchitects/>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 222
- 84.** Projecto vencedor, Best Design of Office Space- LIKErchitects 2014 Retirado de: <<http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/15238/likearchitects-vencem-premio-internacional-na-china>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 223
- 85.** Projecto vencedor, Best Design of Office Space- LIKErchitects 2014 Retirado de: <<http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/15238/likearchitects-vencem-premio-internacional-na-china>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 223
- 86.** Estrutura de S. João, Fahr. 2013. Retirado de: < <http://www.fahr0213.com/ESTRUTURA-DE-S-JOAO> > [Consultado a 23 de Junho de 2015]
- FIGURA 87. “Le ponte di Milano”, Michele De Lucchi, realizado no âmbito da triennale de Milão, 2010. Retirado de: <<https://www.pinterest.com/pin/255720085065000086/>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 225
- 88.** UNIQLO CUBES pop-up store, Matthias Hollwich, Robert May, Adam Hostetler, Matthew Hoffman, Tim Aarsen, Mariline Laenen, Alana Goldweit, Nova Iorque, 2011. Retirado de: < <http://www.hwkn.com/UNIQLO-CUBES>> [Consultado a 6 de Julho de 2015] 225

- 89.** “The Cube”, por Oyler Wu Collaborative” [Perspective on The Cube by Oyler Wu Collaborative] 2014. Retirado de: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-185605/the-cube-por-oyler-wu-collaborative>> [Consultado a 6 de Julho de 2015] 225
- 90.** El Origen del Mundo - Miguel Chevalier, México 2013. Retirado de: <<http://www.miguel-chevalier.com/fr/index.html#el-origen-del-mundo-2013-mexico>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 230
- 91.** El Origen del Mundo - Miguel Chevalier, México 2013. Retirado de: <<http://www.miguel-chevalier.com/fr/index.html#el-origen-del-mundo-2013-mexico>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 230
- 92.** P-06 Atelier -ModaLisboa '34, 2010. Retirado de: <<http://www.p-06-atelier.pt/2011/modalisboa-36--environmental/>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 231
- 93.** P-06 Atelier -ModaLisboa '36, 2011. Retirado de: <<http://www.p-06-atelier.pt/2011/modalisboa-36--environmental/>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 231
- 94.** Varandas, fahr 021.3, Porto, 2014. Retirado de: <<http://fahr0213.com/VARANDAS>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 232
- 95.** Varandas, fahr 021.3, Porto, 2014. Retirado de: <<http://fahr0213.com/VARANDAS>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 232
- 96.** W(E)AVING, Nuno Pimenta e Frederico Martins, Porto, 2015. Retirado de: <<http://www.nunopimenta.com/w-e-aving-2014>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 233
- 97.** Detalhe do projecto W(E)AVING, Nuno Pimenta e Frederico Martins, Porto, 2015. Retirado de: <<http://www.nunopimenta.com/w-e-aving-2014>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 233
- 98.** Metamorfose, Fahr. 2015 Retirado de: <<http://www.fahr0213.com/METAMORFOSE>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 235
- 99.** Metamorfose, Fahr. 2015 Retirado de: <<http://www.archdaily.com.br/br/763733/metamorfose-fahr-01>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 235
- 100.** Planta. Metamorfose, Fahr. 2015 Retirado de: <<http://www.archdaily.com.br/br/763733/metamorfose-fahr-01>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 235

- 101.** Corte. Metamorfose, Fahr. 2015 Retirado de: < <http://www.archdaily.com.br/br/763733/metamorfose-fahr-01>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 235
- 102.** Cassa Piazza designed and built within the Caposaz Architectural Workshop in Transacqua, Italy, 2014 Retirado de: <<http://www.shapedscape.com/projects/casa-piazza>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 236
- 103.** Detail Cassa Piazza designed and built within the Caposaz Architectural Workshop in Transacqua, Italy, 2014 Retirado de: <<http://www.shapedscape.com/projects/casa-piazza>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 236
- 104.** Le Bôite à Miracles, Le Corbusier. Retirado de: < <http://turmabb.no.sapo.pt/lecorbusier.gif>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 242
- 105.** Intervenção no espaço urbano na cidade de Lisboa. Artista: Os gémeos. Retirado de: <<http://thevandallist.com/os-gemeos-street-artist/predio-lisboa-os-gemeos/>> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 244
- 106.** Intervenção no espaço urbano na cidade de Lisboa. Artista: Above. Retirado de: <http://lounge.obviousmag.org/hepatopatia_cronica/2014/01/above-a-street-art-de-cunho-politico-e-social.html> [Consultado a 23 de Junho de 2015] 244
- 107.** Roteiro da Galeria Nómada. 246
- 108.** Terreiro do Paço - localização escolhida para o projecto da Galeria Nómada na cidade de Lisboa. 248
- 109.** Praça São João Baptista - localização escolhida para o projecto da Galeria Nómada na cidade de Almada. 248
- 110.** Avenida dos Aliados - localização escolhida para o projecto da Galeria Nómada na cidade do Porto. 249
- 111.** Esquema explicativo da constituição da Galeria. 249
- 112.** Esquema de montagem da Galeria Nómada e seleção de materiais. 250
- 113.** Alçado, Planta e Corte da Galeria Nómada. 251
- 114.** Perspectiva do interior da proposta conceptual Galeria Nómada, esquisso da aluna. 252
- 115.** Perspectiva do exterior da proposta conceptual Galeria Nómada, esquisso da aluna. 253
- 116.** Perspectiva do interior da proposta conceptual Galeria Nómada, esquisso da aluna. 254

117. Estudo de possível aplicação prática na cidade de Lisboa. Perspectiva exterior da proposta conceptual Galeria Nómada.	255
118. Estudo de possível aplicação prática na cidade de Lisboa. Perspectiva interior da proposta conceptual Galeria Nómada, com projecções de artistas cujas intervenções se localizam na cidade de Lisboa.	255
119. Estudo de possível aplicação prática na cidade de Almada. Perspectiva exterior da proposta conceptual Galeria Nómada.	256
120. Estudo de possível aplicação prática na cidade de Almada. Perspectiva interior da proposta conceptual Galeria Nómada, com projecções de artistas cujas intervenções se localizam na cidade de Almada.	256
121. Estudo de possível aplicação prática na cidade do Porto. Perspectiva exterior da proposta conceptual Galeria Nómada.	257
122. Estudo de possível aplicação prática na cidade do Porto. Perspectiva interior da proposta conceptual Galeria Nómada, com projecções de artistas cujas intervenções se localizam na cidade do Porto.	257

ACRÓNIMOS

CCB – Centro Cultural de Belém

CAPÍTULO I

1.1 INTRODUÇÃO

A analogia entre a Arquitectura e a Arte não se apresenta como sendo uma temática recente, no entanto, a relação entre estas disciplinas foi adoptando diferentes modelos, sentidos e estruturas formais, informais e hierárquicas para as suas intervenções. Deste modo foi possível a subsistência e o desenvolvimento desta relação ao longo dos séculos, funcionando a arte como via de transmissão desta conexão.

É neste contexto que iremos encontrar nas artes cénicas, um dos caminhos possíveis, na caracterização do papel da Arquitectura se rever enquanto cenário de toda a vida urbana. Ao assumirmos o espaço cénico enquanto potencial motor de regeneração urbana, pretendemos demonstrar como a transformação do espaço público pode permitir ao habitante a construção de uma identidade colectiva.



Figura 1.
Huellas Artes - A splash of colour for Santiago centre, 2014. 100architects.

A Arquitectura tem um papel fundamentalmente social. Se outrora era um meio de difusão e representação do poder agora democraticamente foi perdendo esse carácter. O espaço público, quer em regimes totalitários ou democráticos, sempre questionou essa expressão do poder. Neste sentido é o espaço público que detém a demonstração pública democrática da expressão do poder da colectividade e da participação da comunidade.

Se a Arquitectura tem a capacidade de contribuir para a construção de cidades melhores, ou seja, cidades que reflitam as ambições de determinada sociedade como um todo, consciente das liberdades e responsabilidades individuais, é portanto, natural que, da mesma forma, consiga ter a capacidade de conseguir transmitir os conceitos exatamente opostos¹. É essa dualidade que se pretende, aqui, explorar. O poder da Arte nos aproximar (ou afastar) do lugar, o sentimento que transmite e a influência que tem no espaço urbano.

Desde o Barroco até ao contexto social actual, a cidade começou a ser, ela própria, vista como uma obra de Arte, tendo esta, vindo a redescobrir o seu lugar no espaço urbano, encenando as mais variadas formas e contextos.

Deste modo, torna-se indispensável uma reflexão mais aprofundada acerca do significado do lugar do espaço urbano público, que, ao invés de não pertencer a ninguém, como muitas vezes pensamos, pertence a todos nós.

A ideia de permanência é inerente ao conceito de Arquitectura pois, a esta cabe a permanência futura, ultrapassando gerações ao mesmo tempo que se afirma como sendo parte estruturante, e indispensável, de determinada tradição e vitalidade cultural. Pelo contrário, as arquitecturas efémeras cenográficas, pressupõem um carácter existencial, como o próprio nome indica, efémero. No espaço temporal localizam-se, estas intervenções, não no passado nem no futuro, mas sim, no presente - integrando a fluidez da

¹ Beirão, D. (2008). *Monumentality in Power*. Delft: Faculty of Architecture, University of Technology.

própria realidade. Ainda que estas, não atravessem gerações na sua forma e representação física, podem, no entanto, perdurar nesse mesmo passado e futuro, através da memória colectiva e de registos proporcionados pelas mais diversas artes, que iremos abordar ao longo da dissertação.

O presente trabalho elabora uma hipótese de relação da Arquitectura com a Cenografia, a partir de uma pesquisa sobre o espaço e as múltiplas formas de o representar e habitar em determinados contextos. Pretende-se também, dar a conhecer alguns exemplos de artistas e obras de arte que, de algum modo, contribuíram para uma aproximação ao espaço. Espaço esse que opera enquanto substância de sentimento e memória envolvido por matéria psíquica que, por sua vez, está em constante relação com o movimento e o corpo.

Com a presente investigação, é nosso objectivo reconhecer as potencialidades cenográficas urbanas enquanto método catalisador e potencialmente regenerador do espaço urbano, reconhecendo também o carácter polivalente da disciplina da Arquitectura.

Neste sentido, propomos uma leitura articulada de vários exemplos que nos permitam definir termos e perspectivar novas possibilidades de ampliação, quebrando algumas fronteiras, alertando para as potencialidades deste tipo de intervenções, na complexidade de valores que constituem o mundo da actualidade.

Será que a conjugação da arquitectura efémera com a arquitectura permanente é uma boa opção enquanto meio reabilitativo, permitindo assim uma maior versatilidade, proporcionando uma capacidade de resposta mais rápida e eficaz? Não terá também a Arquitectura um papel social na difusão e troca de valores do espaço comum? Será possível, em novas intervenções, respeitar o legado cultural sem que a sua identidade se perca? E porque não explorar os espaços e vazios urbanos da cidade, atribuindo-lhes nova vida?

Em suma, torna-se urgente pensar melhor a cidade e convidar as pessoas a (re)utilizar os espaços públicos. O que sugerimos é a aproximação a uma Arquitectura cenográfica em que as formas genéricas são adornadas com símbolos, em que aquilo que é convencionalmente comum se torna esteticamente extraordinário.

Acreditamos que, a partir deste cruzamento interdisciplinar, será possível realizar-se uma investigação notável, com algumas conclusões pertinentes, para a área da Arquitectura bem como das Ciências Sociais e Humanas, na medida em que acreditamos que alguns problemas sociais, possam provir da degradação do espaço urbano.

Para que esta investigação pudesse ganhar forma, foi também necessária uma grande motivação pessoal, culminando a presente dissertação, numa relação entre áreas de interesse pessoal com a área de estudo da proponente. Considerando o nosso percurso académico enquanto aluna de Artes Visuais e a licenciatura concluída na área de Arquitectura de Interiores e Reabilitação do Edificado, acreditamos reunir as condições necessárias para a elaboração de uma investigação pertinente e significativa.

Esperamos com a presente dissertação contribuir, de algum modo, para a continuidade dos estudos e prática arquitectónica, desenvolvendo um raciocínio orientado para caminhos futuros e novas dinâmicas possíveis abrangidas por esta área, ressaltando assim o seu carácter multidisciplinar e interventivo.

1.2 ÂMBITO DA INVESTIGAÇÃO

A Arte tem vindo a redescobrir o seu lugar no espaço urbano tomando as mais variadas formas. Deste modo, torna-se indispensável uma reflexão mais aprofundada acerca do significado do lugar do espaço urbano público.

Pretende-se então, essencialmente, aprofundar alguns conceitos adjacentes, nomeadamente o de lugar e espaço urbano, bem como, introduzir uma reflexão acerca das potencialidades regenerativas da cenografia urbana que, através do recurso a métodos “não incisivos”, poderá ter a capacidade de transformar o espaço urbano.

Neste sentido, pretende-se inserir os novos paradigmas do pensamento teórico da contemporaneidade na sua relação com as cenografias urbanas que, cada vez mais, se anunciam como sendo protagonista das novas culturas visuais e tecnológicas contemporâneas.

Tendo em conta a área temática e o âmbito desta investigação, está claramente subjacente a relação intemporal entre Arte e Arquitectura. Assim procurar-se-á um maior entendimento acerca das dinâmicas cenográficas actuais bem como, a importância da cenografia na cidade, e de que modo esta poderá melhorar a experiência de vida no espaço social colectivo.

Essencialmente pretendemos reflectir sobre o modo como experienciamos a cidade em todas as suas dimensões, física, espacial e imaginária, e de que maneira poderemos contribuir de modo a explorar esta relação, mantendo uma ligação com a história e com o passado mas tendo como horizonte o futuro.

1.3 QUESTÃO DE INVESTIGAÇÃO

Qual o contributo das configurações cenográficas urbanas para uma maior aproximação ao espaço público e para a regeneração urbana?

1.4 OBJECTIVOS

Através de uma forte base teórica, pesquisa e fundamentação argumentativa, pretender-se-á um maior conhecimento e entendimento deste tema que se apresenta e distingue pela sua actualidade representativa das condições sociais globais com que nos deparamos.

Esta investigação poderá auxiliar na forma de pensar o espaço urbano voltando-se para o futuro mas, preservando o passado. Desta forma, torna-se importante compreender como, através do desafio constante das tradições e pré-definições estabelecidas, é possível explorar novas técnicas e métodos de reabilitação inovadores no contexto do espaço urbano.

É nossa aspiração questionar o desafio constante de tradições estabelecidas. Neste sentido pretendemos desenvolver uma reflexão que proporcione métodos de acção alternativos e inovadores no contexto do espaço urbano.

1.4.1 Objectivos Gerais

Pretender-se-á, a obtenção de uma reflexão, que pela sua estrutura possa, de facto, ser útil na prática e no entendimento destes novos métodos de fazer Arquitectura e Arte. Assim, procurar-se-á que a investigação se torne pertinente, podendo esta, ser um ponto de partida para novas respostas aos desafios actuais.

A nossa perspectiva, será a de contextualizar uma problemática, que irá de encontro ao nosso entendimento, acerca das dinâmicas que constituem o espaço urbano e a cidade, enquanto lugar de troca e partilha. Pretendere-

mos também, com a presente dissertação, questionar a pertinência e as limitações das cenografias urbanas, considerando, naturalmente, os espaços de ficção e utopia, admitindo a cidade enquanto lugar sujeito a diferentes e constantes apropriações pelas pessoas e por todo o imaginário que as sustenta.

Recorrendo ao aprofundamento de conceitos como cenografia e espaço cénico, lugar, museu e memória colectiva e conhecendo a problemática da cidade e dos espaços urbanos cenográficos pretende-se explorar o conceito de efemeridade e a sua possibilidade enquanto meio de actuação.

Considerando que alguns problemas sociais possam provir da degradação do espaço urbano, acreditamos nas potencialidades da cenografia urbana enquanto meio de exploração e até resolução de alguns problemas sociais.

1.4.2 Objectivos específicos

- > Contextualizar as cenografias urbanas no presente século XXI, identificando as suas principais características e diferentes formas de exploração do espaço urbano.
- > Conhecer a problemática da Cidade e dos espaços urbanos cenográficos, e de que forma estes poderão contribuir para a memória colectiva de partilha do espaço comum.
- > Perceber as dinâmicas actuais e a importância da cenografia na cidade nomeadamente as configurações cenográficas urbanas;
- > Inserir os novos paradigmas do pensamento teórico da contemporaneidade na sua relação com a Cenografia Urbana;
- > Alertar para uma consciencialização crítica ao nível da teorização, das práticas e potencialidades da Cenografia Urbana;
- > Contribuir para o entendimento das potencialidades da cenografia urbana para a aproximação ao espaço público e para a sua reabilitação.

1.5 DESENHO DE INVESTIGAÇÃO

Foi necessário um planeamento metodológico rigoroso de modo a proceder à concretização da presente investigação. Neste sentido, o planeamento, focou-se em três fases distintas: uma pesquisa histórica – onde procurámos contextualizar as dinâmicas actuais – uma pesquisa teórica – recorrendo a vários autores e suportes justificativos – e por fim, uma pesquisa prática – que se concentrou na reunião de vários exemplos práticos mostrados ao longo da presente dissertação.

Com o objectivo de introduzir o tema partimos da história da Cenografia e da sua relação com a Arquitectura até ao século XX, época em que surgiu o interesse pela tridimensionalidade e a busca pela representação da dimensão espacial. Dimensão essa, que surgiu também, noutras artes nomeadamente no cinema. O desenvolvimento de um Estado da Arte sólido e conciso, permitiu um forte suporte teórico e conceptual para o tema que se pretende dissecar.

A temática da cidade mostrou-se de extrema relevância no desenvolvimento da investigação pelo que, as práticas de reposição contextual surgem enquanto método de acção numa actualidade definida pela diversidade de histórias gravadas na cidade.

Em adição, e de modo a contextualizar as cenografias urbanas, recorreremos à metodologia de Casos de Estudo apresentando vários casos que visam uma justificação prática de temas abordados, nomeadamente a questão da preservação da memória na cidade, na qual identificámos e desenvolvemos três casos de estudo, cada um deles justificando um método de acção: preservação da memória através do projecto de arquitectura, Museu Judaico em Berlim do arquitecto Daniel Libeskind, preservação da memória através da reutilização espacial, o caso do Lx Factory em Lisboa, e a preservação integral, a cidade de Veneza.

Consequentemente, o processo de investigação envolveu, para além da constante actualização, a realização de duas entrevistas presenciais, ao cenógrafo de referência José Manuel Castanheira, e ao artista Nuno Gusmão, do atelier P-06, cujos trabalhos introduzem as novas dinâmicas interdisciplinares no mercado de trabalho, nomeadamente na relação do design com a arquitectura.

Recorremos também à formulação de uma proposta de projecto conceptual, que reúne as componentes teóricas que dão vida a esta investigação.

Neste sentido os processos metodológicos mais utilizados, para a elaboração da investigação, serão o recurso a consulta bibliográfica bem como visitas ou conhecimento *“in loco”* e, também, referências a algumas obras que se apresentem como sendo relevantes enquanto exemplo.

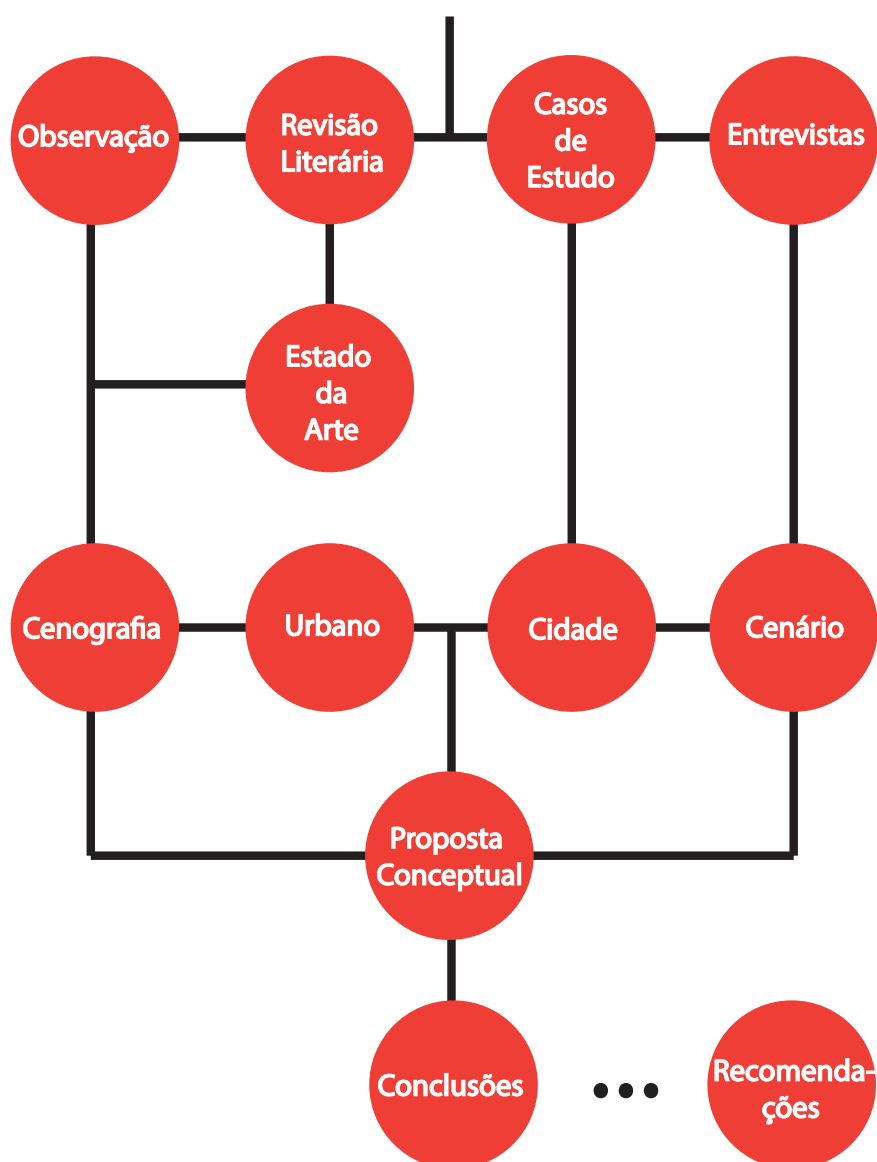
1.5.1 Organograma

Cenografias Urbanas e Cidades Cenário

Uma reflexão acerca das potencialidades das configurações cenográficas urbanas e o seu contributo para a (re)utilização espacial



Qual o contributo das configurações cenográficas urbanas para uma maior aproximação ao espaço público, e até para uma reabilitação do mesmo ?



1.6 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

No primeiro capítulo, e após uma introdução ao tema, foram enumerados os vários tópicos que enquadram o desenvolvimento da dissertação, nomeadamente o âmbito e os objectivos da investigação. Foi ainda efectuada uma referência à metodologia adoptada para o desenvolvimento da presente investigação.

No segundo capítulo iremos abordar a temática da Cenografia na sua componente temporal. Interessa-nos compreender a Cenografia na sua extensão temporal e a forma como esta se foi, gradualmente, aproximando da Arquitectura. Ao mesmo tempo iremos explorar como a representação do ritual nos espaços da cidade, terá sido a primeira expressão das cenografias urbanas, que visavam a criação de palcos urbanos servindo assim os mais diversos tipos de eventos. Descobriremos também, na cidade do Barroco, uma cidade dramática, onde o esplendor do espaço urbano foi o resultado da Cenografia aplicada à Arquitectura.

No terceiro capítulo, prosseguiremos partindo do espaço urbano, clarificando alguns conceitos adjacentes: lugar, espaço público e espaço urbano. Interessa-nos explorar as dinâmicas espaciais na medida em que, terá sido o espaço urbano que permitiu uma maior aproximação da Arte com o espaço público, criando assim, novas fronteiras na definição de Arte e Arquitectura. Neste sentido faremos uma abordagem aos movimentos do Construtivismo Russo e do Minimalismo, pela importância que estes tiveram neste processo contínuo, culminando assim num espaço intermédio que se posiciona entre a Arte e Arquitectura, o qual nos interessa explorar. Neste sentido destacaremos a Arte como um dos fundamentos que originaram as múltiplas expressões desenvolvidas até ao século XXI. Paralelamente interessar-nos-à explorar o tema da fotografia, que pelo seu aparecimento, modificou e libertou a Arte da representação pictórica, tendo esta vindo a constituir um dos principais suportes de conservação da memória até à actualidade. A fotografia trouxe consigo um outro espaço, o espaço cinematográfico, o qual pretendemos abordar, destacando a sua relevância

na construção da identidade de uma cidade. Com o objectivo de contextualizar as Cenografias Urbanas, destacaremos ainda o modo como a Arte se tem continuamente reformulado, assumindo de uma forma progressiva uma certa desvinculação com o espaço tradicional do museu. E a partir do conceito do museu, iremos identificar uma necessidade inerente à espécie humana de preservar a história da cidade através das técnicas de reposição contextual.

Neste seguimento, o quarto capítulo abordará a temática da cidade e da memória colectiva que a compõe. Posteriormente, identificaremos algumas teorias de reposição contextual, salientando a importância da ruptura enquanto ponto fulcral de transição, e da necessidade de readaptação de espaços antigos a usos contemporâneos, destacando a preservação da memória em todos eles. Este capítulo culminará com três casos de estudo de diferentes métodos de preservação da memória: a preservação da memória no projecto de arquitectura, museu Judeu em Berlim; reutilização espacial, o Lx Factory em Lisboa; e a preservação histórica integral, a cidade de Veneza em Itália.

O quinto capítulo abordará a cidade contemporânea, admitindo o espaço cénico enquanto motor de regeneração urbana e assumindo a comunicação enquanto factor fundamental. Esta cidade insere-se numa contemporaneidade que se destaca pelo regresso a uma procura quase modernista, no quebrar com a tradição e na ascensão do papel da Arte na cidade. Procuraremos ainda, compreender a relevância da cultura criativa na cidade bem como, consolidar a importância das estruturas efémeras neste processo, chegando à possibilidade do evento funcionar enquanto um possível método regenerativo urbano.

No sexto capítulo apresentaremos a nossa proposta conceptual, a Galeria Nómada, enquanto resultado de toda a investigação efectuada. Ao assumir uma componente prática pretendemos demonstrar a aplicabilidade dos temas dissecados ao longo da investigação, fomentando assim um maior desenvolvimento conclusivo. Neste sentido, esta proposta será composta pela convergência de todas as leituras e observações efectuadas.

O sétimo capítulo, será o culminar de toda a investigação, resultando na formulação de algumas conclusões e considerações finais.

Por fim, serão reunidos todos os elementos pós-textuais, nomeadamente a lista de Bibliografia consultada, o Glossário e os Anexos.

CAPÍTULO II

cenografia | tempo

*"In the theatre the slate is wiped clean all the time.
In everyday life, "if" is a fiction, in the theatre "if" is an experiment.
In everyday life, "if" is an evasion, in the theatre "if" is the truth.
When we are persuaded to believe in this truth, then the theatre and life are
one.
This is a high aim. It sounds like hard work.
To play needs much work. But when we experience the work as play, then it
is not work anymore.
A play is play. "*²

² Tradução livre: "No teatro um novo começo é sempre certo. Na vida quotidiana, o "se" é uma ficção, no teatro o "se" é uma experiência. Na vida quotidiana, o "se" é uma evasão, no teatro o "se" é a verdade. Quando somos persuadidos a crer nesta verdade, o teatro e a vida transformam-se num só. Esta é uma grande ambição. Soa a trabalho árduo. Representar requer muito trabalho. Mas quando experienciamos o trabalho enquanto um jogo, este deixa de ser trabalho. Uma peça é um jogo." BROOK, Peter – *The empty Space*, p.75.

2.1 CENOGRAFIA

“Scenography is the seamless synthesis of space, text, research, art, actors, directors and spectators that contributes to an original creation.”³

A Cenografia, tal como a própria palavra, tem origem na Grécia Antiga. Pensa-se que a história do teatro ocidental se terá iniciado em Atenas no século VI A.C.⁴ No entanto, existiram outros tipos de performances e tentativas de caracterização dos espaços de representação antes disso.

No Ocidente a representação desenvolvia-se num local onde os observadores se distribuíam ao longo de uma forma semi-circular e a cenografia, surge juntamente com o teatro, devido à necessidade de entretenimento humano e de transmitir mensagens ao observador.

Em Roma uma peça teatral foi apresentada pela primeira vez no ano de 240 a.C, e a construção de teatros permanentes começou em 179, 174 e 115 a.C, embora estes nunca chegassem a ser terminados⁵. A razão da oposição dos líderes romanos à construção de teatros permanentes, nunca foi descoberta. No entanto, ao contrário dos gregos, os romanos apresentavam peças teatrais em honra dos deuses – e utilizavam para cada um desses deuses, um templo diferente e específico, que funcionava como cenário.

Depois da primeira metade do século VI, a performance teatral na Europa Ocidental, foi perdendo o seu suporte cívico enquanto a ordem pública se começou a desintegrar e as cidades implodiam para o que viria a ser a socie-

³ Tradução livre: *“Cenografia é a síntese perfeita de espaço, texto, pesquisa, arte, actores, directores e espectadores que contribuem para uma criação original.”* HOWARD, Pamela – *What is Scenography*, p.130.

⁴ BROCKETT, Oscar [et al.] - *Making the Scene, a History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*, p.4.

⁵ idem, p.18.

dade feudal. O teatro voltou a um estado primitivo em que os indivíduos ou pequenos grupos de actores itinerantes, encontravam as suas audiências em qualquer local. Não existem registos de performances dramáticas deste período.

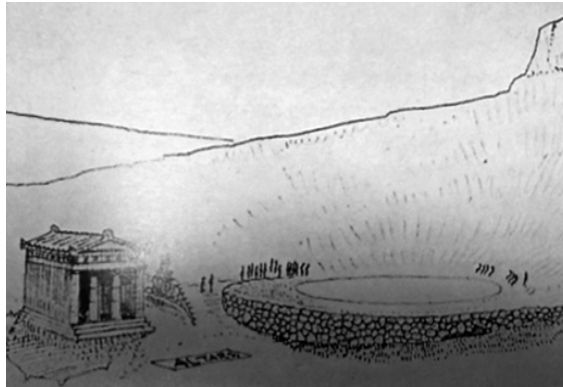


Figura 2.
Reconstrução do que poderá ter sido o primeiro templo e espaço teatral, em Dionysus, Eleutherus, Atenas.



Figura 3.
Reconstrução do que poderá ter sido a intervenção Romana no Teatro de Dionysus.

A complexidade das peças teatrais litúrgicas da época medieval, no seu auge, espelhou um grande desenvolvimento, tecnológico e intelectual, na sociedade. Muitas das invenções medievais, incluindo maquinaria indispensável à vida colectiva, como engenhos de recolha de água mecânicos, contribuíram para o desenvolvimento construtivo com madeiras e gessos. A tecnologia utilizada para construir a Arquitectura da época, era a mesma que era utilizada para os cenários e engenhos cenográficos medievais que permitiam aos actores os voos milagrosos, e efeitos especiais que exaltavam os poderes sobrenaturais de Deus.⁶

⁶ ibidem, p.34.

Na transição entre épocas, esta maquinaria continuou a ser utilizada, no entanto, foi em França que o uso das convenções medievais para o palco de peças renascentistas se tornou mais óbvio.⁷ Embora tenha sido considerada primordialmente enquanto decoração e adorno para o enquadramento de determinada encenação, a cenografia, passou, no Renascimento, a deter um papel mais realista, socorrendo-se de decorações em estuque e madeira com o objectivo de simular perspectivas arquitectónicas.

Mais tarde, as competências cenográficas viriam a destacar-se pela criação de engenhos a serviço da ilusão.

Quando falamos de cenografia é imediata a associação com a cena teatral, isto por, esta, ter sido considerada primordialmente, como suporte visual à dramaturgia. Na sua definição contemporânea a cenografia pode ser considerada a arte que abrange a concepção e o desenho dos mais variados cenários para espectáculos e não só; a cenografia abrange todos os aspectos visuais que acompanham a interpretação; como a iluminação e os figurinos.

No entanto, é de destacar que, à medida que a experiência teatral adquiriu novos modelos, a abordagem teatral afastou-se da representação de um texto escrito; ao invés, a experiência do espectáculo, começou a ser absorvida, em toda a sua componente global, como sendo um evento sócio-cultural cujos significados e interpretações não são assimilados apenas através da representação, mas sim através de toda a envolvência espacial que constitui o espectáculo na sua totalidade, incluindo a capacidade de experiência de partilha da audiência.⁸

Ou seja, a cenografia não só abrange todo o processo de criação e construção de paradigmas estético-espaciais como também, os que estejam relacionados com a imagem, o espaço cénico e o espectador.

Hoje em dia é possível encontrar aplicações cenográficas em contextos que vão muito além da cena teatral, nomeadamente no domínio Artes, da Ar-

⁷ ibidem, p.48.

⁸ CARLSON, Marvin – *Places of Performance; The Semiotics of Theatre Architecture*, p.2.

quitectura e do Design, o que amplia, consideravelmente, os horizontes de actuação desta área.

Apesar do paradigma ter mudado, e da cenografia abranger um campo cada vez mais amplo de possibilidades e meios de actuação proporcionados pela abertura tecnológica, o cenógrafo de referência José Manuel Castanheira⁹ afirma que: *‘nunca poderemos retirar do conceito da cenografia o fenómeno da representação’*¹⁰ pois essa é a sua origem.

Assim como a cidade não existe sem os seus habitantes, também a cenografia não existe sem o actor e sua consequente relação com a audiência, e sem o espectador, sem o qual o teatro também não existe. O espaço cénico está morto até ao momento em que os actores o habitam e se tornam nos elementos fulcrais da imagem que compõe este espaço.¹¹

2.1.1 | Espaço Cénico

Quando falamos de teatro, automaticamente associamos à sua definição as cortinas vermelhas, as luzes, a emoção, o drama e o riso, a escuridão, tudo isto implicitamente conjugado numa imagem confusa e distinta.

⁹ José Manuel Castanheira (1952), é considerado um especialista na área da Arquitectura teatral e na Cenografia do espectáculo. Autor e consultor de programas e projectos de Arquitectura e Reabilitação para vários teatros. A sua carreira de cenógrafo já recebeu vários prémios, nomeações e distinções nacionais e internacionais. Na área da gestão cultural desempenhou vários cargos directivos na Fundação Calouste Gulbenkian, no Teatro Nacional D.Maria II-Lisboa, na Castelo Branco/Capital do Teatro, na SPA-Sociedade Portuguesa de Autores e na BUC-Bienal Universitária de Coimbra. Com uma actividade artística multifacetada é sobretudo na Cenografia, na Arquitectura do Espectáculo e na pintura que se tem afirmado, ao longo de 40 anos de carreira.

¹⁰Excerto da entrevista realizada pela autora a José Manuel Castanheira, Anexo I.

¹¹ HOWARD, Pamela – *What is Scenography*, p.xix.

Pamela Howard (2003), no seu livro *What is Scenography*, fala-nos do espaço cénico e da importância da compreensão de que apenas através do conhecimento do espaço cénico se poderá chegar a uma aproximação do entendimento das potencialidades cenográficas na sua totalidade. Na visão da autora, o espaço vazio é simultaneamente uma experiência bi e tridimensional.¹²

*"We think of space in action, how we can make it and break it, what we need to create the right space, and how it can be constructed with form and colour to enhance the human being and the text."*¹³

Assim, a imagem cenográfica, revela que o espaço é, sem dúvida, o primeiro e o mais importante desafio para o cenógrafo, uma vez que este, constitui uma parte vital e integra o vasto vocabulário cenográfico. É o espaço cénico, que permite ao cenógrafo, a criação sugestiva, que conecta o lugar com o tempo dramático. Objectos e figuras, tornam-se, como no teatro, emblemáticos, portadores de um mito, iluminados ou não, todos eles adereçam valor ao espaço vazio. Todos os elementos cenográficos estão contidos em espaços geométricos, dispostos de uma forma previamente convencionada.

*"Qualquer lugar vazio pode tornar-se num espaço teatral."*¹⁴

O espaço cénico tem como principal finalidade a surpresa e até a manipulação, de certo modo, dos sentidos dos utilizadores, de maneira a que todas as acções e os percursos por estes realizados se tornem numa representação.

Um espaço cénico vincula valores estéticos e conceitos simbólicos através da persuasão da percepção sensorial que temos das matérias que o compõem. Existe, nestes espaços, uma transferência de significados feita numa

¹² idem, p.52.

¹³ Tradução livre: *"Nós pensamos no espaço em acção, como podemos movê-lo e quebrá-lo, e tudo o que precisamos de fazer para criar o espaço certo, como este pode ser construído recorrendo à forma e à cor de modo a realçar o actor e o texto."* HOWARD, Pamela, op.cit., p.1.

¹⁴ BROOK, Peter – *The empty Space*, p.7

linguagem não-verbal como sendo uma silenciosa metáfora dos valores por este espaço difundidos.

Sustentando-se nos indícios de aparência visual, a cenografia, converte-se, assim, como que, numa imolação aparente da realidade; pelo seu meio de expressão, que poderemos considerar ilusório, onde o espectador se deixa deliberadamente “enganar” por esta sugestão de realidade (como o efeito de *tromp-l’oeil*¹⁵), que permite o acesso ao mundo poético da representação que funciona como *duplo imaginário da realidade onde se veicula a emoção estética*.¹⁶

A composição cénica inicia-se, como o processo arquitectónico, no papel, em duas dimensões, mas o desafio começa quando esta se transpõe do papel para a realidade tridimensional. Ao longo deste processo, a maquete revela-se uma ajuda fundamental nesta transferência para a realidade.¹⁷

Assim o efeito de aparência efémera patente no espaço cénico, como a máscara da tragédia grega e os figurinos, transpõem-se enquanto representações e processos simbólicos que nos permitem alhear do quotidiano e aceder, assim, ao vasto mundo do imaginário composto pelas mais diversas personagens, acções e, consecutivamente, todo o universo cenográfico que o circunscreve.¹⁸

Ao elaborar a criação de determinado espaço cénico, é fundamental, nas palavras de Pamela Howard (2003), estar ciente da importância da cor e da composição e assim, desenvolver habilidade crítica - sendo este o verdadeiro talento do cenógrafo. Qualquer pessoa pode aprender a pintar ou a desenhar, a dificuldade reside, precisamente, no alcance desta aptidão de olhar para o resultado final e permanecer continuamente à procura de

¹⁵ *Trompe-l’oeil* é uma técnica artística que, recorrendo a vários truques e usos distintos da perspectiva, cria uma ilusão óptica que expõe objetos ou formas que, na realidade, não existem. O seu nome é de origem francesa e significa *enganar o olhar*. Esta técnica é utilizada principalmente na pintura e na Arquitectura.

¹⁶ PINTO, Jorge Cruz - *Teatro e Arquitectura*, p.1 a p.4.

¹⁷ HOWARD, Pamela, op.cit., p.52.

¹⁸ PINTO, Jorge Cruz - op.cit., p.1 a p.4.

novas respostas. O desenvolvimento desta consciência crítica proporciona ao artista uma maior facilidade na tomada de decisões durante o processo criativo. Quando o trabalho alcança, finalmente, o domínio público, o seu resultado final é não mais do que, a acumulação de muitas pequenas decisões.

Para contar uma história através de uma peça teatral, os actores movem-se num espaço finito e único partilhado pelas mais variadas personagens. O objectivo é criar imagens visuais que cativem o espectador. Um visitante de uma galeria de arte ou de um museu, tem a liberdade para se deslocar de obra em obra, dependendo do seu interesse pessoal. No teatro, o espectador, permanece estático e quem muda é o espaço cénico, recorrendo a combinações distintas de composição e cor. A composição cenográfica que se mostra ao espectador deverá assim, unificar os actores e objectos num só, de modo a conferir ao espaço cénico uma diversidade poética que capture a essência da realidade, oferecendo assim, ao espectador, reconhecimento, identificação com uma suposta realidade e ainda, surpresa.¹⁹

Também Marjorie Boulton (1960), reconhece que a surpresa é um elemento extremamente relevante quer numa peça, numa novela, ou na vida real, embora numa peça teatral talvez seja mais eficaz, uma vez que é possível a observação directa da reacção do espectador.²⁰

Como tal, os elementos que compõem o espaço cénico, condicionam intimamente, as características sensitivas que ali se geram, através dos significados atribuídos a determinado espaço. Objectos e figuras tornam-se portadores do mito, acrescentando assim, valor ao espaço vazio. Todos os elementos cenográficos estão contidos em espaços geométricos e dispostos de forma a acrescentar valor a esse mesmo espaço.

Segundo José Castanheira (2015), enquanto cenógrafo de profissão, torna-se, por vezes, mais difícil ser surpreendido, pelo conhecimento que já detém acerca da mecânica da criação do espectáculo.

¹⁹ HOWARD, Pamela, op.cit., p.51 e 52.

²⁰ BOULTON, Marjorie - *The Anatomy of Drama*, p.57.

O olhar do cenógrafo sobre o espaço cénico, acaba por ser diferente do olhar do espectador comum, deste modo, a capacidade de ser surpreendido também se diferencia.²¹

Estas questões remetem-nos para a individualização do ser, ou seja, cada espectador, segundo a sua experiência e olhar pessoal, assume o espectáculo através de olhares e formas diferentes.

Neste tipo de representação existe mais do que um ponto de vista, o de cada espectador, por exemplo, um espectador na primeira fila tem uma percepção diferente do espectador que está no balcão, Ainda assim, algo que une todos os espectadores, para além do espaço cénico, é a sua predisposição para serem surpreendidos. Isto acontece também com a Arquitectura na medida em que, cada pessoa, assume uma experiência arquitectónica diferente, consoante uma série de factores externos.

²¹ Entrevista realizada pela autora a José Manuel Castanheira, Anexo I.

2.2 CENOGRRAFIA E ARQUITECTURA

“Architects are often visionaries and innovators, encompassing philosophy, art, music and politics, plus an understanding of materials and the ability to dream out loud.”²²

Na procura de novas metáforas para actuar, a cenografia é utilizada como experimentação arquitectónica. Assim, o interesse pelas artes cénicas proporciona um maior entendimento do domínio próprio da Arquitectura reinterpretando e questionando os seus limites.

Apesar das semelhanças entre Arquitectura e Cenografia, é importante compreender que estes dois termos são autónomos e têm representações e significados diferentes. É importante entender os aspectos sociais da arquitectura bem como a contribuição da cenografia para a criação de um imaginário essencial à vida humana.

É a efemeridade e a mutabilidade do espectáculo que facilmente nos permitem fazer uma associação entre as arquitecturas de palco e as arquitecturas efémeras:

“(...) pela fantasia da mimeses cenográfica sugerem falsas densidades e materialidades, num faz de conta que nos conduz mais facilmente aos mundos da pura representação e imaginação.”²³

Tendo actuações nos mais variados campos disciplinares e enquanto elemento intrínseco da vida diária, a Arquitectura, assim como a Cenografia, não é composta de objectos isolados. Ambas constituem um ambiente e possuem capacidades atmosféricas de configuração espacial, que nos per-

²² Tradução livre: “Os Arquitetos são frequentemente pessoas visionárias e inovadoras, com conhecimento em várias áreas, filosofia, arte, música e política, além disso possuem também uma compreensão acerca dos materiais e uma capacidade única de sonhar em voz alta..” HOWARD, Pamela – What is Scenography, p.2.

²³ PINTO, Jorge Cruz, op.cit. , p.2.

mitem contar histórias. A Architectura é o palco da vida e é o cenário perfeito para representações poéticas de todos os tipos, desde o amor, à filosofia, da religião ao Marxismo.²⁴

As raízes do teatro baseiam-se no drama social e neste sentido, Victor Turner²⁵ (1982), afirma que foi o teatro que urbanizou as sociedades à escala de civilizações através de um domínio específico, onde a experimentação se legitimou através de diferentes modos de representação²⁶. Neste sentido, o teatro não é apenas uma réplica do padrão processual do drama social, mas sim, quase que, uma hipérbole do mesmo. É neste sentido que José Manuel Castanheira (2015), defende que, a Architectura pode aprender muito com o processo cenográfico, pelo exercício que sugere de uma certa distanciação da sociedade para se poder observar melhor:

“(...) que é a necessidade que cada pessoa tem de sair de si própria, poder distanciar-se e observar-se a si própria, e quem diz uma pessoa diz a sociedade no geral. E portanto este exercício é fundamental para a Architectura.”²⁷

Ambas as disciplinas, Architectura e Cenografia, trabalham o mesmo tema, a espacialidade. Isto deveu-se, em grande parte, à chegada da terceira dimensão, não só à cenografia, mas a todas as artes. Foi neste sentido que a Cenografia, ao deixar de ser um plano, se aproximou da Architectura, começando a trabalhar sobre o mesmo tema, o espaço:

“(...) ambas as disciplinas bebem da mesma fonte, e a fonte é experiência humana da ocupação do Universo.”²⁸

²⁴ BORDEN, Ian [et al.] – *The Unknown City – Contesting Architecture and Social Space*, p.3.

²⁵ Victor Witter Turner Glasgow, Escócia (1920 - 1983) foi um antropólogo britânico, cujo trabalho acerca dos símbolos, rituais e ritos de passagem, se tornou bastante conhecido e relevante no panorama antropológico. Os estudos de Victor Turner, marcam um dos pontos iniciais da noção de drama no campo da antropologia. Foi inspirado na tragédia grega que Victor Turner elaborou um modelo de drama social.

²⁶ TURNER, Victor – *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*, p.12.

²⁷ Excerto da entrevista realizada pela autora a José Manuel Castanheira, Anexo I.

²⁸ Excerto da entrevista realizada pela autora a José Manuel Castanheira, Anexo I.

Ao longo do século XX, a cenografia foi deixando de ter um carácter de imitação, e em vez de retratar um lugar do mundo como forma de caracterizar a acção teatral, começou a inventar lugares próprios para as suas personagens e também para os seus espectadores. Começou então a desenvolver com maior intensidade temas originalmente arquitectónicos relacionados com a tridimensionalidade do espaço; luz, sombra, cor, escala e perspectiva. Com estes novos temas, a cenografia começou gradualmente a afastar-se da pintura (arte com que se relacionava tradicionalmente) e a aproximar-se da Arquitectura.

Assim, poderemos entender a Arquitectura enquanto o cenário envolvente onde decorre a encenação da vida; e o teatro como uma representação de várias acções e circunstâncias da mesma, não se limitando, no entanto, a reproduzi-la.

O teatro e o espectáculo têm a capacidade de evidenciar os sentidos e até transcender a própria vida, gerando *mundos imaginários*²⁹ onde esta se projecta. Como nos revela Jorge Cruz Pinto:

*"A cenografia está para o teatro como a arquitectura está para a vida."*³⁰

O processo de conformação do mundo da representação teatral, ou do espectáculo, é, conseguido pela Arquitectura, ou pela sua união com a escultura e pintura arquitectónica, associadas aos efeitos luminotécnicos, possibilitados pela evolução tecnológica. Assim, destacamos o valor agregado pela visão arquitectónica na evolução dos processos cenográficos.

Uma vez que a Cenografia pode ser interpretada de inúmeras maneiras, focamos como primeiro objecto de estudo desta investigação a Cenografia na sua base teatral, que se apresenta geralmente através de vínculos materiais.

²⁹ PINTO, Jorge Cruz , op. cit., p.1 a p.4.

³⁰ idem, p.1.

2.2.1 | Escultura Arquitectónica

A escultura arquitectónica permitiu à cenografia uma abordagem tridimensional do espaço cénico, a título de exemplo destacamos a escultura arquitectónica do teatro renascentista de Andrea Palladio em Vicenza.

Este projecto foi encomendado pela Accademia Olimpica da cidade de Vicenza, a sua construção começou no ano de 1580, terminando em 1585. Este viria a ser o primeiro teatro coberto na Europa. Tendo Andrea Palladio falecido no ano de 1581, o projecto e a construção passou para o seu filho, que seguiu rigorosamente as plantas originais.

O auditório principal do teatro tem uma forma elíptica, comportando cerca de 400 pessoas. O cenário que ainda actualmente permanece naquele palco, surgiu da ideia de criar três ruas cuja perspectiva acentuada relembra a antiga Tebas, o local onde se passava a acção da peça Édipo Rei.



Figura 4.
Perspectiva do cenário do Teatro renascentista de Andrea Palladio em Vicenza.



Figura 5.
Perspectiva do cenário do Teatro renascentista de Andrea Palladio em Vicenza.

No teatro Olímpico existem várias estátuas, pinturas e baixo relevos que procuram salientar o esplendor visual do teatro. O tecto é pintado de modo a simular um ambiente ao ar livre, e são os materiais como o mármore, estuque e madeira que conferem ao lugar, uma excelente acústica.

Actualmente mantêm-se apenas três teatros do Renascimento, sendo eles: o Teatro Olímpico de Vicenza, o Teatro all’Antica de Sabionetta e o Teatro Farnesa de Parma, tendo estes últimos, sido inspirados no Teatro Olímpico.

2.2.2 | Pintura Architectónica

A relação histórica entre o teatro e a paisagem, que imediatamente nos remetem para a pintura e para o uso da perspectiva, comparou e juntou, ainda que indirectamente, o acto da encenação com a geografia, sugerindo, assim, uma relação entre o teatro e a paisagem construída pelo olhar. Tal significado ampliou outros dois conceitos, diferenciados, o de espaço e de lugar, que iremos abordar mais adiante, num próximo capítulo.

Durante os séculos XVI e XVII, a pintura architectónica, tornou-se uma parte fundamental da Architectura da época, quer nos interiores, quer nos exteriores, um dos exemplos para este fenómeno são as pinturas architectónicas *tromp-l’œil* de Andrea Pozzo em Sant’ Ignazio em Roma (1685), e na Igreja Universitária em Viena (1703-1706).

No domínio da pintura architectónica evidenciam-se as pinturas das perspectivas architectónicas imaginárias e infinitas nos cenários barrocos dos Galli Bibiena³¹.

³¹ Os Galli Bibiena foram uma família de artistas italianos dos séculos XVII e XVIII. Desta família constam alguns dos architectos, designers e cenógrafos mais importantes na História. Os membros da família Galli Bibiena produziram uma série de projectos teatrais e não só, que ficaram conhecidos pelo seu esplendor detalhado e proporções únicas alcançadas pelas extensas perspectivas que sugeriam um estilo altamente ornamentado típico da architectura e escultura barroca tardia.

Esta referência destaca-se pelo acentuado efeito de *trompe-l'oeil* da deformação perspéctica que revela o acesso a uma percepção ilusória de profundidade ao espectador, alargando, assim, os limites físicos do espaço.

Giuseppe Galli Bibiena (1696 - 1757), era proveniente de uma família que incluía na sua totalidade 13 artistas, os seus trabalhos são exemplos de um estilo imperial e sobretudo, da capacidade arquitectónica fantasiosa e das artes decorativas.³² Embora se tenha destacado pelos seus métodos de pintar composições arquitectónicas, dirigiu e planeou, também, a construção de teatros. Os fundadores desta dinastia de arquitectos e cenógrafos foram os irmãos Ferdinando e Francesco de Bibiena.

Nos seus trabalhos cénicos, Giuseppe Galli Bibiena, serviu-se dos mais variados métodos para enaltecer a monumentalidade arquitectónica, utilizando, em muitos deles, uma invenção criada pelo seu pai Ferdinando de Bibiena: *scena ad angolo*. Este *design* consistia numa monumental perspectiva arquitectónica, cruzada com dois pontos de fuga, que era desenvolvida em duas direcções. Este engenho permitiu, uma visão arquitectónica, completamente nova e distinta por, pela primeira vez, sugerir uma perspectiva com dois pontos de fuga.

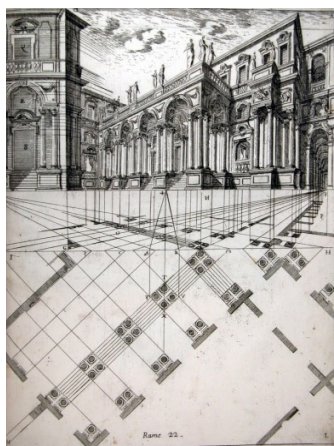


Figura 6.
Scena ad angolo, Ferdinando
Galli da Bibbiena.

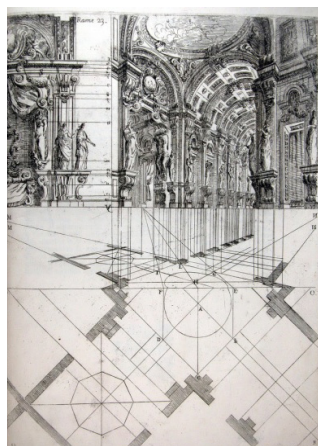


Figura 7.
Scena ad angolo.
Ferdinando Galli
da Bibbiena.

³² EYERS, Bernd et. al. - *Architectural Theory: From the Renaissance to the Present: 89 Essays on 117 Treatises*, p.156

A fusão entre Arquitectura e artes decorativas é, sem dúvida, uma das principais características do trabalho de Giuseppe Galli Bibiena. Assim, podemos concluir que o teatro foi um lugar para a pintura arquitectónica, onde os seus efeitos cenográficos puderam ser apreciados na sua totalidade.

2.2.3 | Elementos Arquitectónicos

A Arquitectura e a Cenografia estão intimamente conectadas, e vários arquitectos transportaram o seu conhecimento acerca do espaço para o teatro. Adolphe Appia³³, foi o primeiro arquitecto-cenógrafo do século XX e trouxe uma nova abertura arquitectónica aos seus espaços cénicos, distanciando-se dos padrões da altura que se definiam, na maioria das vezes, com um cenário ilusionista pintado.

Em 1911, na cidade de Hellerau na Alemanha, Adolphe Appia criou o Rhythmic Space – um cenário arquitectonicamente organizado através de vários degraus e plataformas modulares, dispostas vertical e horizontalmente.

Deliberadamente, as sombras provocadas pelos diversos objectos em diferentes níveis permitiu aos actores o isolamento ou a exposição em locais específicos do palco, enaltecendo, a sua presença no palco e no espaço, abrindo desta forma, as possibilidades cénicas, elevando-as a um nível bastante mais escultural e arquitectónico.

³³ Adolphe Appia (1862-1928), arquitecto e encenador suíço, cujas teorias, especialmente no campo interpretativo da luz, ajudaram a concretizar as encenações simbolistas do século XX.

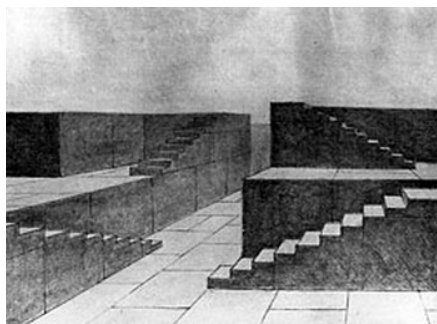


Figura 8.
Perspectiva do cenário, Rythmic Space,
Adolphe Appia, 1911.

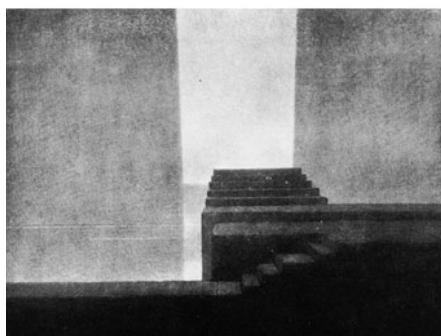


Figura 9.
Perspectiva do cenário, Rythmic Space,
Adolphe Appia, 1911.

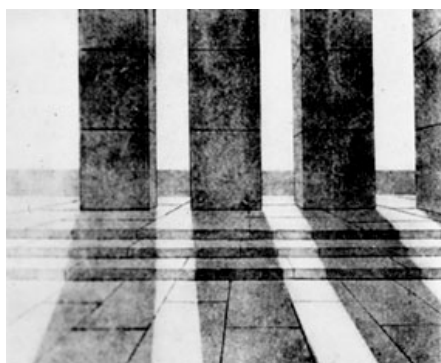


Figura 10.
Perspectiva do cenário e sombras, Ryth-
mic Space, Adolphe Appia, 1911.

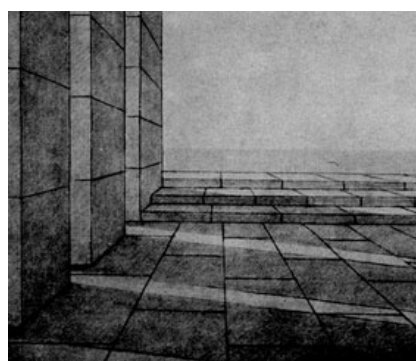


Figura 11.
Perspectiva do cenário e sombras, Ryth-
mic Space, Adolphe Appia, 1911.

2.3 UMA INTRODUÇÃO ÀS CENOGRAFIAS URBANAS;

“Urban Scenography - the occupation of formal and informal performing spaces - encourages spontaneous public gatherings and street theatre events. The building becomes the setting and the performers act not only in front of the walls but often on them, defying gravity and safety and providing a human face to a concrete wall.”³⁴

É a partir do instante em que a história é criada que se inicia o evento, dando assim, novo foco e inspirações. A principal conexão dá-se entre o espaço e os participantes, ambos performers e espectadores, providenciando experiências significativas ao cenógrafo que permanece numa busca constante, de animação espacial, recorrendo a todas as possibilidades geométricas.

O teatro ocorre num lugar místico que se altera e define pelo confronto entre dois mundos: o espaço fascinante, estranho e perigoso habitado pelo actor; e o mundo do dia-a-dia, a partir do qual observamos o primeiro. A caracterização teatral não se revela pela simples existência destes dois lugares, mas sim pelo seu confronto, pela sua coexistência.

A Cenografia é a expressão visual do teatro, podemos considerar que é uma linguagem não-verbal que tem a capacidade de comunicar através de um discurso dialéctico espacial. É o espaço físico mutável em que se desenrola a representação do texto dramático.

³⁴ Tradução livre: “Cenografia Urbana - A ocupação de espaços de performance formais ou informais - incentiva encontros públicos espontâneos e eventos de teatro de rua. O edifício torna-se no cenário e os artistas actuam não apenas em frente às paredes, mas muitas vezes sobre elas, desafiando a gravidade e a segurança proporcionando um rosto humano a uma parede.” HOWARD, Pamela – *What is Scenography*, p.10.

A Cenografia e a cidade estão intimamente relacionadas. O teatro é matéria em constante mutação, é uma estrutura estética e social onde várias pessoas podem participar, é também localizado nas cidades. Deste modo, o teatro assemelha-se ao processo urbano, demonstrando as estruturas sociais e de poder. O teatro não demonstra apenas o processo urbano, na realidade, é uma parte deste processo.³⁵

*“Because the city can trap you, nurture you, teach you, unravel you unspeak you. Because you are just one among many here, and the dynamic of one in relation to many (conversation, dialogue, difference, the negotiation of public space) is what theatre emerges from and thrives on, what art must address and what cities must somehow contend with if they are to survive.”*³⁶

Ao não se limitar à boca de cena, o espaço cénico existe em locais interiores e exteriores, despertando em nós reacções emotivas e sensoriais, seduzindo emocionando e condicionando a nossa postura.

Podemos assim concluir que a cenografia, tal como a Arquitectura, opera no domínio do simbólico e a cidade é, não mais do que, um vigoroso e complexo palco onde inúmeros actores se reúnem, munidos de diferentes olhares, perspectivas e culturas a fim de questionar a definição do que é a própria realidade.

Ao adoptar a sua forma no lugar da ideia, a arte contemporânea, incluindo a Cenografia, examina os referenciais históricos ao mesmo tempo que articula conceitos cénicos e de ambiência com a inovação fomentada pelas novas tecnologias.

³⁵ HARVIE, Jen - *Theatre & the city*.

³⁶ Tradução livre: *“Porque a cidade pode prender, alimentar, ensinar, desvendar. Porque tu és apenas um entre muitos aqui, e a dinâmica de um em relação a muitos (a conversa, o diálogo, a diferença, a negociação do espaço público) é de onde o teatro emerge e prospera, é o que a arte deve abordar e é com isso que as cidades devem de alguma forma lidar, se quiserem sobreviver.”* ETCHELLS, Tim cit. por HARVIE, Jen, op.cit., p.1.

“The way an audience experiences and interprets a play, we now recognize, is by no means governed solely by what happens on the stage. The entire theatre, its audience, even its locations within a city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience.”³⁷

Como refere Marvin Carlson (1989), na citação acima transcrita, o factor urbano está sempre presente e ligado ao teatro, torna-se pois, relevante estabelecer estas comparações de modo a compreender os conceitos, só assim, será possível um estudo aprofundado acerca das cenografias urbanas.

A cidade tem vindo, ao longo do tempo a constituir-se enquanto palco e espaço de performance dos mais variados rituais. Como tal, a Arquitectura enquanto cenário, sempre forneceu os lugares e espaços onde estes rituais ganhavam vida.

2.3.1 | Do Ritual para o Teatro

“Masks are arrested expressions and admirable echoes of feeling, at once faithful, discreet, and superlative. Living things in contact with the air must acquire a cuticle, and it is not urged against cuticles that they are not hearts; yet some philosophers seem to be angry with images for not being things, and with words for not being feelings. Words and images are like shells, no less integral parts of nature than are the substances they

³⁷ Tradução livre: “A maneira como uma audiência experiencia e interpreta uma peça de teatro, não é de forma alguma regida unicamente pelo que acontece no palco. O público, o teatro, e até mesmo o local onde este se insere dentro de uma cidade, todos são elementos importantes no processo através do qual uma audiência tira partido da sua experiência.” CARLSON, Marvin – *Places of Performance; The Semiotics of Theatre Architecture*, p.2.

*cover, but better addressed to the eye and more open to observation. I would not say that substance exists for the sake of appearance, or faces for the sake of masks, or the passions for the sake of poetry and virtue. Nothing arises in nature for the sake of anything else; all these phases and products are involved equally in the round of existence...'*³⁸

Victor Turner (1982), presenteia-nos com um ensaio que é resultado de uma viagem pessoal e de descoberta pelos estudos antropológicos tradicionais, relacionados com a temática da performance do ritual, enquanto comportamento formal pré-estabelecido para diferentes ocasiões. O termo performance, derivado da antiga palavra inglesa *parfournir*, significa o acto de consumir algo ou trazer algo novo à vida, uma peça, uma ordem ou um projecto.³⁹

Segundo Erving Goffman (1959), o termo “performance” refere-se a uma actividade de um indivíduo, que ocorra durante determinado período - marcado pela sua contínua presença perante um grupo particular de observadores - e cuja actividade pressuponha alguma influência perante esse mesmo grupo de observadores⁴⁰.

³⁸ Tradução livre: “As máscaras são ecos e expressões admiráveis de sentimentos, ao mesmo tempo fiéis, discretas e superlativas. Todas as coisas vivas, em contacto com o ar, adquirem uma epiderme, e não é esta epiderme que determina que estas coisas não tenham coração; no entanto alguns filósofos parecem ficar resignados pelo facto das imagens não serem coisas, e com as palavras por não serem sentimentos. As palavras e as imagens são como conchas, continuam a ser partes integrantes da Natureza como as substâncias que cobrem, embora mais próximas do olhar e mais abertas à observação. Eu não diria que a substância só existe com o propósito da sua aparência, é o mesmo que afirmar que as caras só existem pelas suas máscaras, ou a paixão pela poesia e virtude. Nada existe na Natureza com o propósito de outra coisa qualquer; todas estas fases e produtos estão igualmente envolvidas no processo da existência..” SANTAYANA, George cit por GOFFMAN, Erving – *The Presentation of Self in Everyday Life*, p. i

³⁹ TURNER, Victor, op.cit. , p.79

⁴⁰ GOFFMAN, Erving – *The Presentation of Self in Everyday Life*, p.13.

Para Richard Schechner (1977) o termo performance:

“(...) comprehends the impulse to be serious and to entertain; to collect meanings and to pass the time; to display symbolic behavior that actualizes ‘there and then’ and to exist only ‘here and now’; to be oneself and to play at being others; to be in a trance and to be conscious; to get results and to fool around; to focus the action on and for a select group sharing a hermetic language, and to broadcast to the largest possible audiences of strangers who buy a ticket.”⁴¹

Para este autor, todas as formas de expressão artística (música, dança e até o teatro) são actos de carácter performativo. Embora Schechner, não trace uma diferença clara entre o papel de performer e o papel de actor, as opiniões dividem-se e segundo outros autores, existe de facto, uma diferenciação entre ambos os termos.

“Brook has differentiated between an ‘actor’, who fully inhabits an imaginary character, sinking his/her own personality in an act of identification and self-transformation, and a ‘performer’, a Piaf or Garland who becomes fully charged only as his/her individuality blossoms under the focused spotlight of an audience’s attention.”⁴²

⁴¹ Tradução livre: “(o termo performance) compreende o impulso de ser sério e ao mesmo tempo entreter; criar significados e ao mesmo tempo distrair; exibir um comportamento simbólico que representa ‘outro momento,’ mas que só existe no ‘aqui e no agora’; ser ele próprio e brincar aos outros; estar em transe e estar consciente; com o objectivo de obter resultados e ao mesmo tempo brincar; focar a acção para a partilha de uma língua hermética num grupo selecto, e transmitir tudo isto à maior audiência possível, de estranhos que comprem um bilhete.” SCHECHNER cit por TURNER, Victor, op.cit., p.122.

⁴² Tradução livre: “Brook estabeleceu uma diferença entre o “actor”, que habita completamente uma personagem imaginária, mergulhando a sua personalidade num acto de identificação e auto-transformação, e o “performer”, uma Piaf ou Garland que se impregna totalmente quando a sua individualidade floresce sobre a atenção do público.” WILLIAMS, David - *Peter Brook and The Mahabharata Critical Perspectives*, p.23.

Neste sentido, podemos assumir que o papel de performer e de actor divergem no seu significado. O performer age em seu próprio nome com o objectivo de se dirigir ao público, já o actor representa determinada personagem chegando até, a esquecer o seu papel de actor de teatro. Deste modo, se o performer efectua uma encenação do seu próprio eu, o actor interpreta sempre, o papel de outro.

Enquanto que, o actor se coloca numa posição, entre os espectadores e os bastidores, onde a sua performance se relaciona com a peça e a sua própria actuação – ao mesmo tempo este actor é também o público da peça encenada pelos espectadores – o actor social tem a possibilidade de escolher o seu palco e a sua peça, assim como o figurino, sendo o seu principal objectivo o de se ajustar em cada tipo de situação, com a ajuda dos outros actores sociais:

“(...) being a socialized character, forces us to be the sort of person who is practiced in the ways of the stage.”⁴³

Neste sentido, a percepção pode ser considerada como sendo uma forma de contacto e comunhão.

“It has been suggested that the object of a performer is to sustain a particular definition of the situation, this representing, as it were, his claim as to what reality is.”⁴⁴

Para Turner (1982), o ritual, enquanto expressão intercultural mais típica, é uma sincronização de vários géneros performativos de estrutura dramática, ou seja, que envolve um “guião”. O ritual envolve códigos comunicativos que procuram expressar emoções, enfatizando assim, o aspecto cultural.⁴⁵

⁴³ Tradução livre: “ (...) ser uma personagem social, obriga-nos a ser uma personagem de teatro.” GOFFMAN, Erving, op. cit., p.162.

⁴⁴ Tradução livre: “Tem vindo a ser sugerido que o objectivo de um performer é o de sustentar uma definição particular de uma situação, esta representa, por assim dizer, a sua visão, do que é a realidade.” GOFFMAN, Erving, op.cit. , p.53.

⁴⁵ TURNER, Victor , op. cit. , p.80 a 83.

A cerimónia constitui então, parte integrante destes ritos, enquanto performance institucionalizada indicadora de uma estrutura normativa social e real. Neste sentido, constitui-se enquanto sendo modelo relevante de, e para, o estatuto social.

A origem da dramaturgia remete-nos até aos tempos, onde a representação se sustentava em rituais encenados, densos na sua forte componente espiritual e de relação com a Natureza, que descobria no fogo, no fumo, nas máscaras e nos sons, os mais variados métodos para a captação de atenção do público. Assim, surge a máscara, afirmando-se enquanto objecto de domínio e poder, e ferramenta de aproximação espiritual. Destacamos então a importância do teatro cerimonial, enquanto base e ponto de partida, de todas as artes cénicas e de palco.

*“Social life, then, even its apparently quietest moments, is characteristically “pregnant” with social dramas.”*⁴⁶

Como afirma Victor Turner (1982), relativamente às profundezas da vida sociocultural, é através do processo da performance, que se torna possível assumir, o que geralmente é, inacessível à razão e à observação directa no dia-a-dia⁴⁷.

O autor persiste no argumento de que, o drama social, é um processo universal, representativo de um desafio perpétuo, perante todas as aspirações utópicas, em qualquer organização social e política. Este processo pode variar de cultura para cultura no entanto, torna-se relevante reter, que o drama social envolve sempre uma competição política, cujo objectivo é representativo de um fim específico - poder, dignidade, prestígio ou honra – recorrendo a meios particulares e recursos também estes específicos – bens materiais, território, dinheiro, homens e mulheres.

⁴⁶ Tradução livre: “A vida social, mesmo com os seus momentos aparentemente mais tranquilos, está naturalmente “grávida” com o drama social.” TURNER, Victor, op. cit. , p.11.

⁴⁷ TURNER, Victor, op. cit. , p.13.

Neste sentido estes recursos permitem uma relação responsiva entre eles, ou seja, alguns tipos de recursos, por exemplo dinheiro e território, podem ser convertidos em outros, nomeadamente honra e prestígio, assumido assim uma relação de troca e complemento entre eles.

Nas sociedades pré-industriais, a representação de um papel que exemplificasse um certo status, era parte integrante e fundamental da vida diária. O drama social converte-se assim, num processo de conversão de valores e fins particulares; este sistema é sempre temporário, provisório e consensual, entre os vários actores sociais⁴⁸. É também o suporte experiencial a partir do qual, se geraram os mais diversos géneros de performance cultural.

É neste seguimento que o autor afirma que todos os géneros performativos (desde o ritual até aos programas televisivos incluindo instituições jurídicas, o palco, e o tribunal) possuem a sua raiz profunda na origem do drama social, que por sua vez, tem a sua fonte directa no conflito estrutural social⁴⁹.

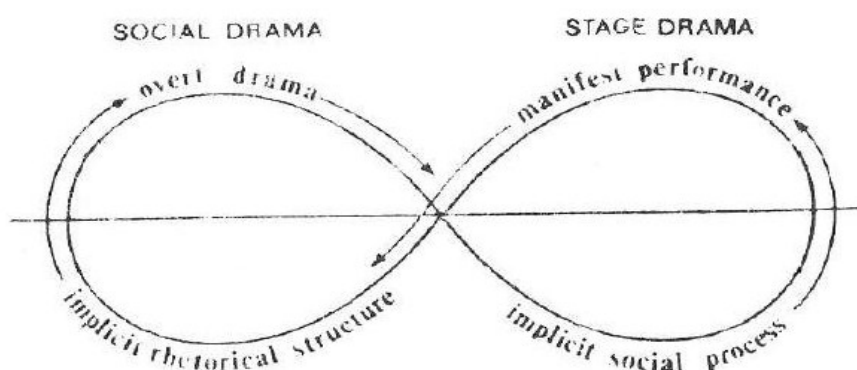


Figura 12.

Figura explicativa da relação entre o drama social e a performance, sugerida por Richard Schechner em 1977.

⁴⁸ *idem*, p.75.

⁴⁹ *ibidem*, p.110.

Richard Schechner (1982), procurou exprimir a relação entre o drama social e o drama de palco ou performance, através de uma figura em forma de oito, horizontalmente posicionada. As setas apontando em sentidos contínuos representam o curso da acção, e demonstram a relação íntima e interrelacionada entre estes dois tipos de dramas, sugerindo assim um movimento cíclico em vez de um, simplesmente linear.

O teatro é talvez o género cultural performativo mais activo e mais próximo da vida real, como descreveu Marjorie Boulton (1960):

*"(...) literature that walks and talks before our eyes, meant to be performed, 'acted' we might say, rather than seen as marks on paper and sights, sounds, and action in our heads."*⁵⁰

No entanto, o ritual, ao contrário do teatro, não distingue entre a audiência e os performers. Existe, ao invés, uma congregação e partilha, formal e substancial, das mesmas crenças e práticas sistemáticas.⁵¹

2.3.2 | Imaginários Urbanos

*"It is in the city that one learns to be a citizen. There people acquire valuable knowledge, see many models to teach them the avoidance of evil. As they look around, they notice how handsome is honor, how lovely is fame, how divine thing is glory."*⁵²

⁵⁰ Tradução livre: "(...) literatura que anda e fala diante dos nossos olhos, destinada a ser executada, "interpretada" se assim o podermos dizer, em vez de simplesmente ser vista como uma marca no papel com imagens, sons, e acção nas nossas cabeças." BOULTON, Marjorie, op. cit., p.3.

⁵¹ TURNER, Victor, op. cit., p.111.

⁵² Tradução livre: "É na cidade que se aprende a ser um cidadão. Lá adquire-se um conhecimento valioso e veem-se muitos modelos que ensinam a evitar o mal. Ao olhar em volta, as pessoas percebem o quão bela é a honra, e adorável a fama, que coisa divina é a glória." ALBERTI, Leon Battista cit por JARZOMBEEK Mark – On Leon Battista Alberti: *His Literary and Aesthetic Theories*, p.117.

A importância do imaginário urbano no desenvolvimento cultural das sociedades, tem vindo, progressivamente, a ganhar relevância face às evoluções sociais e tecnológicas. Com o objectivo de uma melhor compreensão acerca deste tema, procurámos identificar a origem da expressão cultural na urbe e a sua relevância no espaço urbano. A partir daqui poderemos compreender melhor as dinâmicas actuais que compõem o espaço urbano, traduzindo-se estas, nas mais variadas formas de expressão cultural e eventos na cidade.

O imaginário urbano poderá, segundo Susana Gastal (2006), ter-se iniciado através do sentimento grego da *polis* enquanto espaço público de decisão e debate – onde impera a democracia e o sentimento de pertença e igualdade - passando mais tarde para o desejo de um ensino e educação, do trabalho livre e recompensado. Este espaço imaginário, teve origem e desenvolvimento no lugar do encontro, da troca de ideias, do ritual, da festa e da vida social em público, ou seja, na teatralidade da cidade.⁵³

Neste sentido, a arte teatral detém-se enquanto factor de extrema relevância para uma atitude cultural associada ao espaço urbano. Podemos considerar que é na transição da Idade Média para o Renascimento que se concentra o período histórico mais relevante para a relação entre o teatro e o espaço urbano⁵⁴. Nesta época o teatro constituía um indispensável fragmento integrante da vida urbana sem, no entanto, possuir uma estrutura arquitectónica, destinada especificamente para aquele uso, a cidade também já se constituía enquanto palco de encenação do rito.

Enquanto a igreja se tornava na autoridade central a nível espiritual, moral e intelectual, o cristianismo trouxe um novo conceito:

“Art and Architecture now had new priorities: to create architectural spaces for worship, to enrich those spaces virtually and to

⁵³ GASTAL, Susana – *Alegorias urbanas: O passado como Subterfúgio* pp. 69 e 70.

⁵⁴ CARLSON, Marvin, op.cit., p.14.

teach the ideas and values of the new religion”⁵⁵

Durante mais de quatrocentos anos, actores e performers foram denunciados e repudiados pela igreja, no entanto, por volta do século X, a igreja católica começou a compreender o valor do teatro e os benefícios que este lhe poderia trazer, uma vez que, através da arte e do drama, podia contar as suas histórias.

Desde o século X até ao século XII, os dramas litúrgicos eram representados nos locais sagrados e de culto – mosteiros, catedrais e igrejas. E porque estas peças eram apresentadas em espaços interiores, dependiam mais da arquitectura do que das estruturas temporárias, ou dos cenários pintados. A Arquitectura era assim, utilizada simbolicamente por exemplo, um altar, poderia representar o sepulcro de cristo durante a época da Páscoa⁵⁶.

À medida que o espectáculo foi aumentando a sua escala, o teatro foi sendo gradualmente trasladado para locais que se afastam da igreja, num primeiro momento, os pórticos da cidade, e mais tardiamente para as praças e ruas. Mover as peças teatrais para os espaços exteriores, ruas e praças, permitiu uma maior liberdade do espaço performativo. Ao serem livres de restrições litúrgicas, estas peças, possuíam uma grande liberdade na sua duração.⁵⁷

As cidades ofereciam uma enorme variedade e riqueza de localizações simbólicas ideais para a performance do drama religioso. Muitos deles consistiam no espaço imediatamente adjacente às catedrais. Assim, os locais públicos mais recorrentemente utilizados para espectáculos, eram os locais adjacentes aos espaços sagrados – igrejas e catedrais – no entanto, também mercados e cemitérios serviam o mesmo objectivo consoante a temática da peça.⁵⁸

⁵⁵ Tradução livre: “A Arte e a Arquitectura tinham agora novas prioridades: criar espaços de arquitectura para a adoração, para enriquecer os espaços e para ensinar as ideias e os valores difundidos pela nova religião.” BENTON, Janetta Rebold cit. por BROCKETT, Oscar [et al.], *op. cit.*, p.56.

⁵⁶ BROCKETT, Oscar [et al.], *op. cit.*, p.31.

⁵⁷ BROCKETT, Oscar [et al.], *op. cit.*, p.33.

⁵⁸ CARLSON, Marvin *op. cit.*, p.17.

No século XV, em Itália, nasce a *Commedia dell'Arte*, uma forma de teatro popular improvisado, que posteriormente se viria a desenvolver em França: *'Architecture again. Open air again. Sun again'*⁵⁹

Grupos de actores itinerantes encenavam, nas ruas e praças públicas, uma forma de teatro popular, quase que, improvisado. A precariedade das infra-estruturas urbanas, como as vias e os meios de transporte, que dificultavam a mobilidade, determinavam a simplicidade dos cenários e adereços, surgindo assim, o actor, enquanto o elemento mais importante.

O facto destas peças serem encenadas no espaço urbano e, como tal, não possuírem um edifício público exclusivamente destinado ao teatro, não significava que o teatro não tivesse importância ou interesse para a sociedade da época, pelo contrário, esta capacidade de produzir espectáculo nos espaços da cidade, requeria um pensamento incisivo acerca do simbolismo do espaço urbano, de modo a seleccionar o local mais adequado para cada tipo de peça.⁶⁰

As encenações da *Commedia dell'Arte* tinham como suporte um método de criação colectiva, em que os actores tinham como base um tema orientador e improvisavam os restantes diálogos e a continuidade da acção, deixando assim, a inspiração do local e do momento, criar a peça.

Desta forma, os temas abordados, foram progressivamente afastando-se da religião, para passarem a tratar situações comuns, populares e cómicas, chegando, por vezes, a convidar os espectadores a participar na acção. Esta participação partia de uma tentativa de reduzir as barreiras entre a performance e o espaço público. Outro factor que contribuía para esta aproximação da representação com a vida real, eram as temáticas das peças que, na maior parte das vezes, apresentavam um leque de situações convencionais: o ciúme, a velhice, o amor e o adultério, chegando até, por vezes, a satirizar escândalos locais ou regionais, ridicularizando personagens militares, banqueiros, negociantes, nobres e plebeus.

⁵⁹ CRAIG, Edward Gordon (1913) - *Towards a New Theatre*, p.10.

⁶⁰ CARLSON, Marvin, op. cit., p.14.

À parte destas demonstrações de espectáculo teatral, existiam ainda os rituais, que também encontravam no espaço público, o seu palco de acção.

Na fase tardia da Idade Média (séculos XIV/XV), as procissões religiosas partilhavam o espaço urbano com outro tipo de demonstração dramática igualmente importante, embora simbolicamente distinta: a entrada real. A trajectória das procissões, geralmente, consistia num percurso, partindo de um dos portões de entrada da cidade até à catedral. Esta trajectória simbolizava a aproximação da comunidade ao centro espiritual da cidade.⁶¹ No entanto nem sempre era assim, este percurso demonstrava alguma flexibilidade consoante o evento.

No que toca à entrada real, não existia qualquer tipo de flexibilidade em relação ao percurso, por esta ser uma encenação demonstrativa e directa do poder. Ao representar a entrada de um convidado importante na cidade, este teria que necessariamente deslocar-se dos portões de entrada até ao centro da cidade, geralmente marcado pela catedral ou pelo palácio onde este ficaria alojado.

“The opening of the city gates or the presentation of the keys to them came to symbolize submission and acknowledgment of superior power, and the procession to the city’s heart became an act of possession and a demonstration of authority.”⁶²

Enquanto acto puro de dramatização, destacamos estes eventos, na medida em que, a cidade continuava a ser um espaço de representação social no entanto, enquanto decorriam estas representações, o cidadão era obrigado a abandonar o seu papel de “actor” e a sua representação social – casamentos, funerais, inclusivamente procissões – para passar a ser mero espectador de outra representação mais elevada: a entrada real.

⁶¹ idem, p.20.

⁶² Tradução livre: “A abertura dos portões da cidade ou a apresentação das chaves da cidade, veio a simbolizar a apresentação e o reconhecimento de um poder superior, também a procissão até ao coração da cidade se tornou num acto de tomada de posse e numa demonstração de autoridade.” CARLSON, Marvin, op. cit., p.20.

Para que esta nova demonstração do poder político se apresentasse devidamente ao seu público, foi também, necessária a criação de novas estruturas urbanas.



Figura 13.
Entrada do Rei João II de França e sua Rainha, em Paris depois da sua coroação em Reims, 1350, pintura de Jean Fouquet.

A cidade medieval demonstrava o resultado de séculos sobrepostos e um crescimento irregular, no entanto, os planos urbanísticos a partir de 1400 demonstram claramente a manipulação consciente do espaço urbano.

No período que se seguiu à Idade Média (desde o século XV ao XVII) , o *monumento* veio agregar à cidade e ao imaginário urbano, o culto da memória. O monumento renascentista, na forma de edificações ou ruínas de culturas anteriores (gregas e romanas), trouxe para a cidade o passado enquanto memória e cultura de uma outra época e consequentemente, o interesse pela história. Foi neste sentido que a época do Renascimento veio ampliar a apreciação por uma vida cultural possível na cidade, pela sua diversidade de imaginários possíveis.

Assim que, os novos príncipes Renascentistas consolidaram o seu poder, começaram, gradualmente, a transição para o que viria a ser a cidade dramática, a cidade do Barroco – um novo palco urbano, com um cenário

mais elaborado e representativo da sua magnificência⁶³.

O sonho de uma cidade ideal, tomou forma no final dos séculos XV e XVI, em ensaios Italianos e Alemães, acerca do planeamento urbano⁶⁴. Os seus planos exaltavam a simetria e a ordem, o controlo do olhar através de ruas estreitas até às monumentais praças. Os palácios e outros edifícios públicos abrangiam grandes áreas, tornando-se nos pontos de convergência de longas perspectivas. Assim entre cerca de 1500 e 1800, a paisagem da cidade tomou várias formas de modo a incluir e a controlar, pela sua geometria, o espaço recorrendo a várias técnicas enganadoras do olhar, e visando o enaltecimento da grandiosidade do espaço urbano adjacente aos locais representativos do poder.

Consideramos então, que a grande dramatização das cidades, principalmente na Europa, se começou a desenvolver a partir do Renascimento, culminando e atingindo o seu êxtase no Barroco. Para tal, o maneirismo enquanto período transitório, foi fundamental na consolidação de determinadas questões e técnicas construtivas, de algum modo, dissimuladoras (cenográficas) de um classicismo outrora perdido.

2.3.3 | A Cidade Dramática

De certo modo, o Barroco (séculos XVI a XVIII) foi uma continuação natural do Renascimento. Ambos os períodos partilharam um profundo interesse pela arte clássica, no entanto, as suas interpretações foram diversas. Se no Renascimento, se enfatizavam qualidades moderativas de austeridade, economia, equilíbrio e harmonia; no Barroco mostrava-se um maior dinamismo e contraste, maior dramaticidade, exuberância e uma certa tendência para o decorativo.

⁶³ CARLSON, Marvin, op. cit., p.22.

⁶⁴ HIHENBERG, Paul; LEES, Lynn Hollen - *The Making of Urban Europe*, p.152

O Barroco surge, assim, na continuidade, dos ideais Renascentistas, no entanto, ficou fortemente marcado pelo apreço pela riqueza dos materiais e pela contínua procura de uma vida espiritual. Deste estilo, predominante na Europa no século XVII, destacam-se as suas exuberantes características e o esplendor ornamental.

A palavra Barroco era um termo de certa forma, depreciativo, significava algo que era “estranho”, “esquisito”⁶⁵. Para o classicista, referir-se a algo enquanto barroco, significava que se tratava de uma coisa extravagante, estranha. Assim este período histórico, é-nos apresentado, pelos mais variados autores, enquanto a expressão máxima do poder, sempre com um intuito demonstrativo do esplendor e da glória.

Após ultrapassar uma crise, política, religiosa e económica consequência da Guerra dos Trinta anos (1618-1648)⁶⁶, as figuras representativas do poder na Europa central, começaram uma reconstrução dos seus palácios e vilas enquanto monumentos ilustrativos do seu próprio poder. Assim, deste ponto de vista, a dramatização do espaço urbano constituía uma forma, embora dissimulada, de autocracia. No entanto, não foram só os reis e a nobreza que imprimiram a marca barroca na paisagem urbana, o povo e igreja também foram fundamentais no decorrer deste processo.⁶⁷ A esta complexa alteração na distribuição do poder, uniu-se também uma mudança na forma de representação do poder, à qual associamos este período.

Na sua versão católica, o Barroco, foi uma manifestação artística e, consequentemente, arquitectónica, extremamente contraditória pois a Igreja, queria manter a sua matriz conservadora, no entanto precisava urgente-

⁶⁵ MALARD, Maria Lucia – *As aparências em Arquitectura*, p.75.

⁶⁶ A Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) é a denominação genérica para uma série de guerras que diversas nações europeias travaram entre si a partir de 1618, especialmente na Alemanha, por motivos variados: rivalidades religiosas, dinásticas, territoriais e comerciais. Esta guerra assumiu a luta pela afirmação do poder das monarquias europeias. Podemos considerar, que ainda hoje, estamos sob as consequências desta guerra.

⁶⁷ COHEN, Gary B., SZABO; Frank A. J. *Embodiments of Power: Building Baroque Cities in Europe*, p.10.

mente de tomar medidas que ajudassem na sua reafirmação institucional face aos protestantes. Neste seguimento, a igreja procurava e utilizava a Arte enquanto meio atractivo com intuito de apelar à população através da sensação e sensibilização artística. Assim, as obras barrocas reflectiriam o espectáculo, invocando o simbolismo com o objectivo de ilustrar a religião dominante.⁶⁸

Se em França, a expressão do Barroco correspondeu a uma visão espacialmente mais sistematicamente racionalizada e cartesiana típica desta época⁶⁹, foi em Itália, enquanto meio de expressão dominante, influenciado pela igreja, que o Barroco adquiriu uma expressão cénica notável, talvez o maior exemplo seja a praça de S. Pedro, construída em meados do século XVII em Roma, por Gian Lorenzo Bernini. Aqui, visivelmente, a Arquitectura começa por si própria a configurar o espaço, isto é, se outrora as definições espaciais se centravam nas questões de interior/exterior, foi com o Barroco que a configuração espacial adquiriu uma nova percepção através dos jogos de volumes que a Arquitectura abrange e conforma.



Figura 14.
Imagem aérea da Praça de São Pedro no Vaticano.



Figura 15.
Perspectiva da Praça de São Pedro no Vaticano.

*"The baroque city was indeed in some ways a stage set"*⁷⁰

⁶⁸ COHEN, Gary B., SZABO; Frank A. J., op. cit., p.1 a 4.

⁶⁹ MALARD, Maria Lucia, op. cit., p.76.

⁷⁰ Tradução livre: *"A cidade do Barroco era, de certa forma, um cenário."* HIHENBERG, Paul; LEES, Lynn Hollen, op. cit., p.157.

Podemos então considerar que o triunfo do Barroco é o triunfo da cenografia aplicada à cidade e à Arquitectura. A cidade é uma ilusão, é teatro! É também nesta época que se assumem os teatros enquanto edifícios da corte. Podemos então afirmar que o espaço urbano submeteu-se a vários processos de decoração teatral que levou a uma reinterpretação dos temas clássicos da Arquitectura - arcos, fachadas dos templos, estátuas públicas.

Também o uso da perspectiva, passou a deter um importante relevo na dramatização do espaço urbano, permitindo a fixação do ponto de fuga no final das longas e largas ruas planas.

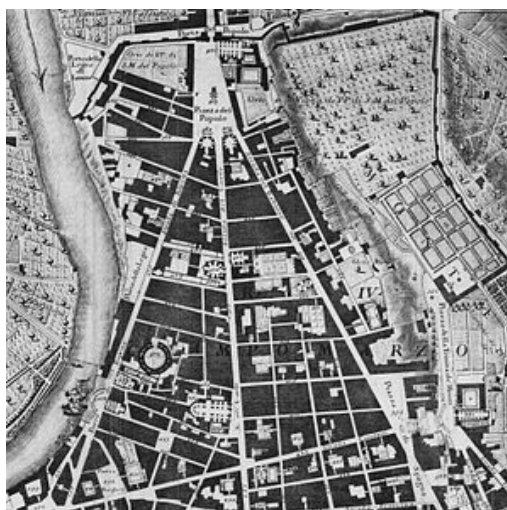


Figura 16.
Piazza del Popolo, Mapa de 1756.



Figura 17.
Carlo Rainaldi – Progetto per le chiese gemelle di 1661.

Nas palavras de Lewis Mumford⁷¹ (1961), a avenida era o símbolo mais importante e característico da cidade barroca e a sua forma rígida conseguia controlar o espaço urbano⁷². Em Roma, a *Piazza del Popolo*, em forma de tridente conformava a entrada triunfante na cidade; também os *Champs Elysées*, em Paris, foram definidos com o intuito de fornecer ao rei de França um percurso para quando viajasse para outro palácio. A ideia da cidade enquanto um palco de representação era assim aceite⁷³.

*“The visual record of the baroque city has something of a chamber of commerce quality: it notably lacks the dimensions of smell and hearing.”*⁷⁴

Na cidade, a maior parte da atenção voltava-se para os elementos decorativos e visíveis: fontes, praças, arcadas etc. A componente visual da cidade barroca poderá ser facilmente comparada com um cenário, na medida em que, nunca sabemos o que está por detrás.

⁷¹ Lewis Mumford (Nova Iorque 1895 - 1990) foi um historiador cuja pesquisa se focou essencialmente nas áreas da Arte, Ciência e Tecnologia e Saúde. Foi também escritor, crítico literário e professor.

⁷² MUMFORD, Lewis - *The City in History*, p.367.

⁷³ HIENBERG, Paul; LEES, Lynn Hollen, op. cit., p.152.

⁷⁴ Tradução livre: “O registo visual da cidade barroca tem algo característico de uma câmara de comércio: carece notavelmente das dimensões do olfacto e da audição.” HIENBERG, Paul; LEES, Lynn Hollen, op. cit., p.157.

2.4 SÍNTESE CONCLUSIVA

A imagem cenográfica revela que o espaço é, sem dúvida, o primeiro e o mais importante desafio para o cenógrafo – talvez seja esta a mais íntima conexão com a Arquitectura, na medida em que, o espaço, é também o maior desafio do arquitecto.

A importância do espaço cénico advém da sua capacidade de comunicar com o utilizador, recorrendo a um tipo de linguagem específico, coerente e de grande dimensão expressiva, sendo esta comunicação conseguida também, através dos personagens, que procuram através da performance, transmitir uma ideia.

Essa atmosfera particular que estimula reacções, tem a capacidade de persuadir os sentidos, produzindo assim um significado. Assim, podemos concluir que a Cenografia tal como a Arquitectura, opera no domínio do simbólico.

Ao simplificar o presente, a Cenografia reinventa o futuro. Na sua relação com a Arquitectura, podemos verificar, ao longo dos tempos, uma conexão muito próxima: na escultura ou pintura arquitectónica, e mais tardiamente, através da introdução dos próprios elementos arquitectónicos no espaço cénico, permitindo aos actores uma representação mais próxima da realidade.

Paralelamente, descobrimos no teatro, uma relação com o espaço urbano e a cidade, em que ambos são uma estrutura socialmente produzida onde várias pessoas podem participar. Neste sentido, podemos concluir que o teatro não é apenas uma demonstração do processo urbano, mas sim uma parte dele.

Ao constituir-se enquanto palco e espaço de performance dos mais variados rituais, a cidade, sempre utilizou a Arquitectura enquanto cenário destas demonstrações. Nesta relação encontramos outro significado adjacente aos espaços arquitectónicos, enquanto palco do ritual, que por sua vez seria um indicador social estruturante de um modelo social real.

O drama social, converte-se assim, num processo universal, de conversão de valores particulares entre os demais actores sociais, entre os quais se geram os mais diversos géneros de performance cultural. Neste seguimento poderemos concluir que o teatro é, de facto, o género cultural mais próximo da vida real.

Descobrimos também, na cidade medieval, os imaginários urbanos, fundadores do que poderia ser o início da cultura do espaço urbano.

Susana Gastal (2006), ao identificar quatro matrizes fundamentais para o desenvolvimento dos imaginários urbanos, que surgiram entre as muralhas da cidade medieval - praça, palco, igreja e universidade⁷⁵ - realça a importância das matrizes sociais - encontro, troca, teatro, monumento/memória – que ao relacionarem-se no espaço urbano, através da distribuição espacial, surgem ao espectador enquanto uma *imagem*.

Dos exemplos citados será, na opinião da autora, a praça a matriz mais forte. Se na Grécia antiga, a praça simbolizava o espaço de encontro e política, mais tarde, no período medieval, a praça manteve-se enquanto espaço público e de encontro, estando no entanto, associada à ideia de mercado, lugar de comércio, troca e de lucro; outro imaginário de extrema relevância, associado à praça medieval, era a realização de festas e rituais.

A matriz do palco, constitui assim, um importante legado desta época medieval para o imaginário colectivo na medida em que, são os actores que transformam a praça, as escadarias da igreja e outros locais da cidade enquanto espaço de representação (*Commedia dell'Arte*). A cidade passa assim a ter no palco marcas decisivas para a sua história. Para além do espaço físico do teatro, a cidade enquanto palco de representação é o local onde o indivíduo procura *olhar e ser olhado*.

Outra matriz que se mostrou, desde sempre, como sendo importante, é a Igreja. O sagrado sai da natureza e transfere-se para a cultura, numa conversão simbólica que traz novas implicações e modelos para a cidade. É neste sentido que o sagrado, ao materializar-se, nos templos e nas igrejas,

⁷⁵ GASTAL, Susana, op. cit., p.73 a 75.

extrapola todos os rituais que ali tomam forma, de modo a que a cidade, num todo, se converta no espaço de crença e de fé.

Na racionalidade em forma de conhecimento, a Idade Média produziu assim o início do que poderemos considerar de cultura, em contraponto estava o campo enquanto espaço da precariedade do *in-culto*.⁷⁶ É neste seguimento, que admitimos que foi na Idade Média, que se iniciou o fenómeno urbano.

As matrizes identificadas por Susana Gastal (2006), (praça, igreja, universidade, palco e monumento) todas têm em comum a exaltação do espaço público, enquanto lugar de troca e celebração.

Este fenómeno foi ampliado no Renascimento, pela apreciação de um estilo de vida cultural (possível na cidade), onde o monumento renascentista, na forma de ruínas e resultando de culturas anteriores, trouxe para a cidade uma memória doutra época, e consequentemente um interesse pela História. Seria no Barroco que o imaginário cenográfico, teria o seu expoente máximo na cidade dramatizada barroca, cuja exaltação do espaço público e urbano, seria uma forma demonstrativa do poder.

A partir daqui procuraremos compreender a importância do espaço urbano, na caracterização da Arquitectura, e enquanto meio, que possibilitou, de diversas formas, uma expansão artística determinante, na caracterização das dinâmicas que compõem a actualidade do espaço público. Esta expansão artística aproximou as artes cénicas e o efémero, da vida real e do quotidiano, e consequentemente, da Arquitectura.

⁷⁶ *idem*, p.74.

CAPÍTULO III

espaço | urbano

*"You employ stone, wood and concrete, and with these materials you build houses and palaces; that is construction. Ingenuity at work. But suddenly you touch my heart, and do me good. I am happy and I say: "This is beautiful". That is Architecture. Art enters in."*⁷⁷

⁷⁷ Tradução livre: "Emprega-se pedra, madeira e betão, e com estes materiais constroem-se casas e palácios; isto é a construção. Engenho no trabalho. Mas de repente tocam no meu coração, e fazem-me bem. Eu estou feliz e digo: "Isto é belo". Isto é Arquitetura. A Arte entra." CORBUSIER, Le - *Towards a new Architecture*, p.153.

3.1 LUGAR

A Arquitectura trabalha num incessante dilema entre a disciplina da criatividade e a prática funcional, entre a estética e a técnica construtiva; Le Corbusier⁷⁸ situa-a num espaço intermédio entre o que considera construção e o que considera Arte.

*“(...) onde existe um corpo pode estar um outro, ficando reservado ao lugar algo de diferente que permanece enquanto ambos os corpos o ocupam.”*⁷⁹

*“(...) os espaços onde se desenvolve vida terão de ser lugares(...)”*⁸⁰

*“(...) a partir do momento em que os indivíduos se aproximam, criam uma ordem social e ordenam lugares.”*⁸¹

O termo *lugar*, provém do latim *locus* e do seu derivado *localis* (séc. XII), que significa ‘*local do lugar*’, o *luogo*. Existem infinitas teorizações acerca da problemática que envolve a definição do conceito de lugar, tendo este acompanhado a evolução humana desde sempre. No entanto, foi a partir do mundo cultural grego, que estas teorias ganharam relevância e diversidade na sua definição.

⁷⁸ CORBUSIER, Le - *Towards a new Architecture*.

⁷⁹ ARISTÓTELES cit. por ROSS, David - *Aristóteles*, p.93 e 94.

⁸⁰ MONTANER, Josep Maria - *A modernidade superada*, p.40.

⁸¹ AUGÉ, Marc - *Não-lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, p.93

Enquanto conceito, seja ele físico, ontológico ou fenomenológico, o lugar tem sido ponto de partida para a crítica contemporânea arquitectónica.

A Arquitectura não é mais do que um termo que nos permite qualificar o lugar e assim sendo, habitar torna-se no objectivo e na própria justificação vital da Arquitectura. As percepções que o homem tem em relação à linguagem simbólica e ao meio onde se insere conferem-lhe o seu suporte existencial que, de acordo com Norberg-Schulz (1980), é o objectivo da Arquitectura. Neste sentido o autor afirma que o mundo, enquanto lugar, é constituído por vários elementos simbólicos e consuma-se na transmissão dos seus significados adjacentes.

A relevância do lugar, materializa-se através da Arquitectura isto é, se o lugar é um conceito, a Arquitectura é a forma. Neste sentido, qualquer construção mental adjacente ao conceito de lugar será, também, determinada pelo carácter individual que determinará o seu conteúdo. A construção do lugar consuma-se também, enquanto sendo a significação do espaço pela experiência pessoal do sujeito.

O lugar é um espaço apropriado, neste seguimento, qualquer apropriação requer tempo de acontecimento. Daqui parte a relevância da consumação da arquitectura enquanto um sistema dinâmico e em constante mutação, que na sua instabilidade converge para um futuro que nunca poderá ser determinado *a priori*. Neste sentido, o lugar é um sistema complexo de acção/reacção sobre esse sistema dinâmico que é a arquitectura.

*“Quando a arquitectura se estava a consolidar como arte do lugar aflora uma realidade totalmente nova em relação ao espaço. Esta situação gera uma nova sensibilidade, novas capacidades de percepção e novas teorizações, como a ideia de “atopia” que define Peter Eisenman (detractor de qualquer possível relação com o lugar), os projectos de Rem Koolhaas (mesclando a energia e o caos dos fluxos urbanos) ou as teorias de Ignasi Sola-Morales (propondo novas categorias para uma arquitectura metropolitana baseada em transformações).”*⁸²

⁸² MONTANER, Josep Maria, op. cit., p.46.

Vitrúvio descreveu a arquitectura como sendo a arte de construir. No entanto, Étienne-Louis Boullée⁸³ (1953), contestou esta definição, remetendo a arquitectura para um processo mais introspectivo e mental, enquanto ideia e base da criação.⁸⁴

Neste sentido, as definições de arquitectura, tanto de Boullée (1953), como de Louis Kahn⁸⁵ (1998), remetem para uma abordagem mais conceptual que antecede não só, o processo construtivo mas também, a própria obra arquitectónica.

“(...) a arquitectura não existe na realidade. O que existe é a obra de arquitectura. A arquitectura apenas existe na mente. Ao fazer uma obra o Homem faz uma oferenda ao espírito da arquitectura”⁸⁶.

O *genius loci*, é um conceito Romano, surgiu pelo facto dos romanos antigos acreditarem na existência de um espírito do lugar. Na sua obra *Genius Loci, Towards a phenomenology of Architecture* (1980), Christian Norberg Schulz, afirma que o conceito de lugar está muito além da sua significação geográfica.

“O lugar é a concreta manifestação do habitar humano.”⁸⁷

O lugar arquitectónico, assim como o lugar urbano, embora desiguais na sua expressão, são ambos espaços para ser habitados e experimentados sobretudo pela sua característica múltipla e quase que infinita no que toca à escala. Interessa-nos explorar a vertente particular do estudo do espa-

⁸³ Étienne-Louis Boullée (1728 – 1799) foi um arquitecto neoclássico francês realmente visionário para a sua época, que teve grande influência na sua geração. Foi como teórico e professor da *École Nationale des Ponts et Chaussées*, entre 1778 e 1788 que Boullée causou impacto, desenvolvendo um estilo geométrico e abstrato, inspirado nas formas clássicas.

⁸⁴ BOULLÉE, Étienne- Louis - *Arquitectura, ensayo sobre el arte*, p.41, 42.

⁸⁵ Louis Isadore Kahn (1901 — 1974) foi um dos grandes nomes da arquitectura a nível mundial. Kahn procurou a busca do espiritual nas suas formas poderosas, e incentivou sempre os seus alunos na busca da natureza vital da arquitectura.

⁸⁶ KAHN, Louis – *Conversa com estudantes*, p.36.

⁸⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture*, p.6.

ço introduzido por Norberg-Schulz (1975), que caracteriza o espaço como sendo: *‘expressivo, artístico, estético, e a concretização de espaço existencial’*⁸⁸.

Assim sendo, o acto de habitar significa muito mais do que o sentido de abrigo, habitar é sinónimo do que Schulz (1980), denomina de suporte existencial. Assim é através da Arquitectura que um espaço é transformado culturalmente em lugar. São os significados que atribuímos ao lugar que nos permitem identificar as marcas que podemos denominar de «identidade».

No contexto antropológico, Marc Augé (1995), define o lugar enquanto espaço identitário, onde o indivíduo se reconhece a ele próprio e ao outro, sendo por isso, o lugar, um espaço relacional que promove a interacção, um espaço histórico pelo passado e memórias que o constituem.

É neste sentido que para o autor a rapidez com que tudo se processa, os meios de comunicação, a globalização económica e cultural, a velocidade acelerada dos estilos de vida, o negócio territorial e turístico, a massificação e todas estas questões e factores pertencentes ao que chamamos hoje de sociedade contemporânea, têm vindo a gerar uma confusão que a pouco e pouco se vai enraizando nas veias da sociedade e nos valores do cidadão comum, e tem vindo a gerar questões modernas na área da antropologia do espaço ao tentar analisar esta mesma sociedade.

Neste ensaio é-nos apresentada uma visão desconstrutiva da ideia comum de lugar e de vivência do espaço. Segundo o autor se não vivemos o espaço este acaba por se tornar indiferente.

*“O lugar consuma-se através da palavra, da troca alusiva de certas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”*⁸⁹.

⁸⁸ NORBERG-Schulz, Christian - *Existencia, Espacio y Arquitectura*, p. 33.

⁸⁹ AUGÉ, Marc, op. cit., p.66.

Sabemos que a vivência de um local em si requer o tempo de estadia, deste modo os locais apenas de passagem como os aeroportos, rodoviárias, estações de metro, meios de transporte, mas também as grandes cadeias de hotéis e os supermercados, que se caracterizam pelo seu carácter temporário, são não-lugares. Como o nome indica, é o termo que designa um local apenas de idas e vindas e, sobretudo, de não residência. Este é inteiramente oposto ao lar, à residência e ao espaço personalizado e é incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade. É no fundo um espaço descaracterizado e impessoal de anonimato no quotidiano.

Estes novos modos de vivência do espaço, como não podia deixar de ser, trazem implicações evidentes a nível antropológico que, segundo Augé, caracterizam um novo paradigma civilizacional - a sobremodernidade. O autor coloca-nos, deste modo, perante um novo conceito e alerta-nos para o que chama de uma antropologia da sobremodernidade.

A sobremodernidade, como nos é apresentada, caracteriza-se pelas várias figuras de excesso. Segundo o autor não constituem problema os horrores e as catástrofes do século XX (aliás já verificados outrora no decorrer da história) mas sim a superabundância consecutiva dos acontecimentos que por efeito da aceleração da história, tudo é acontecimento e por haver tantos acontecimentos, estes deixam de ser representativos ou significantes. A sobremodernidade caracteriza-se também pela superabundância da informação e do espaço (que se caracteriza pelo encolhimento do mundo que por sua vez leva à alteração da escala de concentração humana e que dá então origem aos não-lugares); e pela superabundância de individualismo que deriva do enfraquecimento das referências colectivas e que leva a que as singularidades organizem, cada vez mais, a nossa relação com o mundo.

Os não-lugares constituem assim, uma consequência da sociedade sobremoderna. Estes espaços, opõem-se à noção de lugar antropológico, designado desde Marcel Mauss⁹⁰ - onde os nativos vivem, trabalham e celebram a sua existência - este lugar antropológico define-se como sendo fruto de

⁹⁰ Marcel Mauss (1872 — 1950) foi um sociólogo e antropólogo francês, sobrinho de Émile Durkheim. Mauss é considerado o “pai” da etnologia francesa.

uma identidade colectiva e histórica em oposição aos não-lugares que por sua vez, não possuem nenhuma destas características. Neste sentido, podemos afirmar que, antropológicamente o lugar resulta do significado que o indivíduo confere ao espaço.

Para Juhani Pallasmaa (2001), o espaço vivido transcende todas as regras geométricas agregando as estruturas do sonho e do subconsciente, estando estas organizadas independentemente dos limites físicos do espaço e do tempo.

“Lived space is always a combination of external space and inner mental space, actuality and mental projection.”⁹¹

Ou seja, nós não vivemos separadamente num mundo material e num mental; estas dimensões estão intimamente interligadas, assim como o passado, presente e futuro são inseparavelmente unidos. Também na arte de experienciar a Arquitectura, uma imagem mental é transferida da experiência física do observador para se tornar numa imagem mental do mesmo.⁹²

Interessa-nos explorar definições contemporâneas do conceito de lugar, que, de certo modo, irão ao encontro, do tema da presente dissertação.

“ (...) os lugares já não são interpretados como recipientes das existências permanentes, mas entendidos como intensos focos de acontecimentos, concentrações de dinamismo, torrentes de fluxos de circulação, cenários de factos efémeros, cruzamentos de caminhos, momentos energéticos”⁹³.

⁹¹ Tradução livre: “O espaço vivido é sempre uma combinação do espaço externo, do espaço mental interior, da atualidade e da sua projecção mental.” PALLASMAA, Juhani – *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, p.18.

⁹² PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.18.

⁹³ MONTANER, Josep Maria, op. cit., p.44.

Embora os conceitos antigos de lugar sejam fundamentais num entendimento geral acerca do significado do mesmo, é importante adquirir que, a história assim como a cidade está em constante mutação orgânica e como tal, também os conceitos adjacentes sofreram mutações fenomenológicas derivadas de expressões e modos de vida contemporâneos.

Como afirma Josep Maria Montagner (2001), o conceito de lugar alterou-se, se outrora se caracterizava por estar associado a acontecimentos permanentes e de duração temporal, principalmente desde o início do século XX, que o lugar concentra em si uma dinâmica de fluxos, cenários e movimentos efêmeros. Mas o que distingue este lugar contemporâneo da noção de não-lugar introduzida por Marc Augé em 1995? Consideramos que a dimensão espacial - à qual o lugar também pertence - detém um papel determinante na caracterização dos espaços, é neste sentido que, propomos um aprofundamento desta mesma dimensão.

3.2 DIMENSÃO ESPACIAL

O lugar está intimamente relacionado com a noção de uma outra dimensão, o espaço, que por sua vez, enquanto produção histórica, não é independente do tempo.

No sentido de consumir a definição dos termos relacionados com a prática espacial, que surge no seguimento da definição de lugar arquitectónico, recorreremos a duas áreas de estudo distintas: a sociologia e a arquitectura, uma vez que o espaço é um tema pluridisciplinar e interveniente em diversos contextos de conhecimento.

No contexto sociológico destacamos a referência de Maurice Halbwachs⁹⁴ (1950).

*“O espaço é o suporte ideal para as nossas memórias, tanto colectivas como individuais. A organização do espaço aparece como uma espécie de garantia da manutenção e da transmissão da memória do grupo. Primeiro porque o grupo “molda” o espaço ao mesmo tempo que se deixa “moldar” por ele. Segundo, porque o espaço fixa as características do grupo.”*⁹⁵

Na Arquitectura, Bruno Zevi⁹⁶ (2002), refere que, o espaço é, não mais do que, uma entidade própria que está directamente relacionada com a Arquitectura uma vez que, sem o estabelecimento de limites físicos – sendo estes normalmente definidos por um arquitecto – sem algo que o encerre em si próprio, o espaço, torna-se invisível, inexistente, infinito. É neste sentido que o autor afirma que as quatro fachadas de um edifício constituem ape-

⁹⁴ Maurice Halbwachs (1877 — 1945), sociólogo francês da escola durkheimiana. Escreveu sobre o estilo de vida dos operários, sendo a sua obra mais célebre um estudo acerca do conceito de memória coletiva.

⁹⁵ HALBWACHS, Maurice cit. por SILVANO, Filomena — *Antropologia do Espaço, uma Introdução*, p.13.

⁹⁶ Bruno Zevi (1918 — 2000), arquiteto e urbanista italiano, ficou sobretudo conhecido, por ter sido um dos maiores historiadores e críticos da arquitetura modernista.

nas a caixa dentro da qual está encerrada a jóia arquitectónica, o espaço.⁹⁷

É frequente sermos tocados por um ambiente espacial, quando isto acontece, apercebemo-nos de que existe uma qualidade emocional adjacente a um espaço, no entanto, não é simples relacioná-la com as qualidades físicas emocionais que nos despertam tal sensação.

“A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver.”⁹⁸

Essa percepção que cada ambiente nos transmite depende também das qualidades sensoriais e emocionais despertadas por determinado espaço que, sendo características subjectivas, não dispensam um estudo da semiótica dos elementos que compõem esse mesmo espaço. Esta percepção emocional, adereçada por Peter Zumthor⁹⁹ em *Atmosferas*, é determinada por um vocabulário físico e conceptual, que é por nós e em nós processado para se transformar em significado, podendo perdurar no espaço das memórias.

Em *The Production of Space* (1974), Henri Lefebvre¹⁰⁰ alega que o espaço é produzido através de três modos interrelacionados: a *prática espacial*, a *representação do espaço* e os *espaços de representação*. Na mesma obra, um dos enfoques do autor manifesta-se na argumentação de que, a problemática dos estudos acerca do espaço, relaciona-se com o facto de, a crítica espacial ter vindo a ser entendida enquanto a “projectação” do social no campo espacial. Lefebvre sugere que que, ao invés, esta relação é mútua e que o espaço também tem um impacto no social.

“Space and the political organization of space express social relationships but also react back upon them.”¹⁰¹

⁹⁷ ZEVI, Bruno – *Saber Ver a Arquitectura*.

⁹⁸ ZUMTHOR, Peter – *Atmosferas*, p.13.

⁹⁹ *idem*.

¹⁰⁰ Henri Lefebvre (1901 — 1991) filósofo marxista e sociólogo francês. Estudou filosofia na Universidade de Paris, onde se graduou em 1920.

¹⁰¹ Tradução livre: “O espaço e a sua organização política expressam relações sociais, no entanto, estas também reagem de volta actuando sobre o espaço.” LEFEBVRE, Henri – *The production of space*, p.8.

Para Lefebvre, cada época produz o seu próprio entendimento do espaço e das relações que nele ocorrem, assim, ao longo do tempo, o espaço tem vindo a ser experienciado das mais diversas formas que o autor enumera: O espaço da pré-história - uma pré-existência espacial natural a partir da qual todas as outras se desenvolvem (fragmentos de espaço natural sagrado, o espaço de rituais e cerimónias); o espaço histórico – onde o concreto e o abstracto se homogeneizam (a base da cultura ocidental, o espaço do feudalismo); e finalmente, o espaço abstracto – constituído enquanto uma homogeneização e, ao mesmo tempo, fragmentação, do concreto e do abstracto (o espaço do capitalismo). Cada um destes espaços, contém traços dos seus precedentes, bem como as sementes do seu futuro, resultando assim, num complexo espaço histórico-geográfico, e originando diferentes espaços sociais.¹⁰²

No entanto esta teoria de Lefebvre, na opinião dos autores de *The Unknown City*, é facilmente criticável uma vez que não considera o espaço global ou o espaço virtual, sendo estes, actualmente, espaços de extrema influência na vida urbana.¹⁰³

Assim, estes autores defendem que, acerca da espacialidade, existem três notas essenciais: em primeiro, a consideração da escala – a cidade não está confinada a uma escala apenas, pelo contrário, engloba todas as possibilidades e multiplicidades desta área produzida pela actividade humana, desde a escala corporal mais ínfima, à escala global do planeta e da paisagem; em segundo a cidade não pode ser reduzida a forma e/ou representação; e em terceiro a cidade não é produto de urbanistas e arquitectos. Assim, segundo estes autores o espaço não é uma produção social, mas sim, uma “(re)produção social”¹⁰⁴.

No final do séc. XIX, as grandes revelações na arte começaram a centrar-se na questão da imagem devido ao surgimento da fotografia e da imagem

¹⁰² LEFEBVRE, Henri – *The production of space*, pags. 11, 14 31, 34, 46-53, 86, 234-254, 285-292, 306-321, 352-367.

¹⁰³ BORDEN, Ian [et al.], *op.cit.*, p.5.

¹⁰⁴ idem, p.4.

em movimento na cena artística. No entanto, nas primeiras décadas do séc. XX, o interesse pela tridimensionalidade e a busca pela representação da quarta dimensão (a dimensão espacial), fizeram com que a exploração espacial se tornasse na principal temática artística desse século. O impacto desta transição foi notável para as artes no geral, mas foi também, essencial para a contextualização da conexão e correspondência entre a Arquitectura e a Arte.

Esta transição entre dimensões teve um enorme impacto e tornou-se essencial para a contextualização das novas relações entre a Arte e a Arquitectura. Segundo autores como David Summers¹⁰⁵, a pesquisa espacial constituiu o primeiro passo a caminho da aproximação e dissolução das barreiras anteriormente assumidas entre as duas disciplinas em questão.

Desde então a Arte tem vindo a renovar-se e a revelar-se através da construção espacial. A arquitectura mobiliza, desta forma, cada vez mais, a visão artística. Assim, Giuliana Bruno (2007), introduz-nos uma nova visão da existência de um novo espaço, em constante movimento, que se revela como um sendo um espaço essencial e vital à memória cultural. É este novo espaço que molda a nossa cultura visual.¹⁰⁶

Podemos então considerar que é a partir do tema da espacialidade que se inicia o desenvolvimento da relação entre Arte e Arquitectura.

No início da década de 60, do século XX, o espaço, era ainda entendido de uma forma bastante formal em que era definido apenas pela junção dos seus atributos físicos: textura, escala, tamanho, dimensão das paredes que o envolviam, tectos, divisões, entre outros. Numa abordagem sequinte, o entendimento espacial evoluiu tendo em vista uma perspectiva bastante mais fenomenológica e perceptual, na qual, este entendimento se baseava na simplicidade formal dos objectos, ou seja, nos materiais ou nas técnicas utilizadas bem como a forma como são colocados no espaço activando as sensações do espectador a cada movimento exterior ao objecto.

¹⁰⁵ SUMMERS, David , op. cit. ,p.58.

¹⁰⁶ BRUNO, Giuliana, op. cit.

Esta nova forma de encarar o espaço abriu caminho a novos estudos sobre o mesmo, que nos fazem reflectir sobre a corporalidade e a espacialidade humana perante a Arquitectura.

A mudança da Arte visual para a Arte espacial significou que o artefacto, em vez de ser apenas uma síntese formal ou pictorial, se tornou numa articulação efectivamente construtiva.

O espaço virtual pode ser criado com o intuito de descrever espaços efectivamente reais e concretos sendo estes representados através de espaços imaginários. David Summers (2003), argumenta que, de facto, o espaço virtual, é em si, credível, e pode ser ultrapassado e ocupado através da imaginação.

“That is, virtual spaces are always positively not real spaces, even though they seem to refer to spaces that are real, or might be real.”¹⁰⁷

Assim Summers (2003), define o espaço real enquanto sendo o espaço que partilhamos com outras pessoas e objectos, já o espaço virtual é o espaço representado numa superfície, um espaço que acreditamos ver. Este espaço, define-se segundo o autor, pelas artes gráficas e pela pintura, e só pode ser representado e visualizado virtualmente. Ao mesmo tempo, só é possível perceber o espaço virtual num espaço efectivamente real.¹⁰⁸ Assim poderemos concluir que, o espaço virtual nunca poderá ser um espaço real, ainda que este aluda, muitas vezes, a espaços efectivamente reais ou que o possam vir a ser.

¹⁰⁷ Tradução livre: “Ou seja, os espaços virtuais são sempre espaços não reais, mesmo que eles pareçam referir-se a espaços efectivamente reais, ou a algo que possa ser real.” SUMMERS, David, op. cit., p.44.

¹⁰⁸ SUMMERS, David, op. cit., p.43.

Neste seguimento, o autor não só afirma que a Escultura e a Arquitectura são as principais artes do espaço real, como ainda especifica que, a Escultura é a arte do espaço *peçoal*, e a Arquitectura, a arte do espaço *social*.

O espaço pessoal é articulado pela relação entre o objecto e as condições espaciais reais das limitações corporais humanas. O espaço social, ao qual pertence a disciplina da Arquitectura, caracteriza-se pela inclusão do pendor institucional. Enquanto espaço eminentemente social, a Arquitectura abrange também a articulação específica do espaço pessoal da escultura, e consequentemente, o espaço virtual. Neste sentido, as condições categóricas do espaço pessoal são abraçadas pelas mesmas do espaço social, do mesmo modo que os indivíduos pertencem sempre a um grupo social¹⁰⁹.

A arte sempre providenciou as indicações básicas da complexidade do espaço social, complexidade essa, que é, hierárquica. Hierárquica no sentido da diferenciação de possibilidade e acesso a estes recursos e aos seus usos, definindo assim relações de poder. Estas relações, não são mais do que meras características do espaço social.

A transição das artes visuais para as artes espaciais, envolveu e intensificou o desenvolvimento de outras áreas de sensibilidade sensorial, ou seja, o modo como tempo e espaço são definidos, percebidos e experimentados.

Existe ainda um espaço que nos suscita o interesse, abordado por Daniel Innerarity (2006): o espaço emocional¹¹⁰. Os meios de comunicação, ao provocarem, na sociedade, um alerta emocional quase constante, dramatizam e convertem os acontecimentos em experiências sensacionalistas, com o intuito de activar em cada caso a atenção despertada pelo conteúdo emocional. Assim o autor preconiza que vivemos, numa *sociedade das sensações*, onde o espaço emocional é, agora, um espaço por excelência.

¹⁰⁹ "(...) the conditional categories of personal space are embraced by those of social space, much as individuals belong to groups." SUMMERS, David, op. cit., p.44.

¹¹⁰ INNERARITY, Daniel – *O novo Espaço Público*, p.40 a 43.

Apesar deste espaço emocional ter sido referido em 2006 por Danial Innerarity, poderemos identificar uma relação directa de alguns movimentos e vanguardas artísticas do século XX, que não só procuraram uma relação mais espacial entre a obra e o utilizador, mas também surgiram em contextos sociais distintos, como é o caso do Construtivismo Russo. Estes artistas, ao envolverem-se na propaganda política da época, começaram por trabalhar ao nível do espaço público e emocional efectuando designs de rua para propaganda política.

Outra característica relevante advém do facto deste movimento ter adquirido características artísticas distintas, nomeadamente o abandono da representação do espaço real, propondo um novo estilo de representação gráfica, assumindo a arte numa nova direcção: virtual.

Na transição do espaço virtual, para o espaço real, ambos definidos por Summers (2003), serão as vanguardas russas - no início do século XX, mais especificamente, o movimento Construtivista - a expressão simbolicamente mais relevante que se afirmará enquanto precedente directo da arte pública.¹¹¹

É neste contexto, de procura de uma nova dimensão espacial, que propomos aprofundar alguns dos movimentos históricos mais marcantes, na aceção de uma nova espacialidade, que desenvolveu a relação entre a obra e o utilizador, aproximando a Arte do mesmo e consequentemente, da Arquitectura.

¹¹¹ Também Rosalind Krauss explica no seu artigo *'A escultura no Campo Ampliado'* (1979), que embora o conteúdo ou a razão por detrás da obra final fossem diferentes e opostas, a linha de paternidade das obras minimalistas é indicada pela maioria dos historiadores como sendo, em última instância, Construtivista), p.32.

3.2.1 | Construtivismo Russo

A exploração espacial, ou seja, tridimensional, iniciou-se na segunda década do século XX, através do experimentalismo do arquitecto Vladimir Tatlin (1885-1953).

A técnica da construção da escultura a partir de elementos distintos, em oposição à modelação, foi inicialmente desenvolvida por Pablo Picasso em 1912, ao expandir a linguagem do cubismo para a terceira dimensão. Este método foi elaborado inicialmente na Rússia por Vladimir Tatlin a partir de 1914, a partir da combinação de materiais diversos como o metal, vidro, madeira, cartões etc.



Figura 19.
Vladimir Tatlin, Counter Relief, 1914/ 1915, - 2. Selection of materials. 1914.

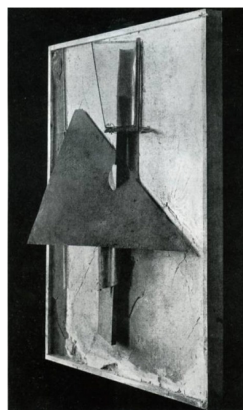


Figura 20.
Vladimir Tatlin, Counter Relief, 1914/ 1915, - 2. Selection of materials. 1914.



Figura 18.
Still life with Guitar. Paris, Novembro, 1913, Pablo Picasso. Paperboard, paper, string, and painted wire installed with cut cardboard box, 30 x 20 1/2 x 7 3/4" (76.2 x 52.1 x 19.7cm). The Museum of Modern Art, New York.

A este tipo de artistas russos chamou-se, após a Revolução de 1917, de construtivistas pela sua relação directa com a “construção” de objectos. Estes artistas foram fundamentais nas discussões teóricas que surgiram acerca da distinção entre composição e construção enquanto princípio de organizações artísticas. Chegaram a conclusões de que ‘construção’ teria uma certa conotação tecnológica e de engenharia associada, por ser fundamentalmente caracterizada pela economia dos materiais, precisão, organização e sobretudo, a abstinência de elementos supérfluos ou decorativos.

Esta atitude artística foi fruto da atmosfera utópica gerada pela revolução, e pelas condições específicas do período da Guerra civil (1918-21). Após 1917, a indústria e a máquina viriam a tornar-se objectos fundamentais para a classe trabalhadora, e também, para a nova ordem Comunista.

Em termos práticos, o desenvolvimento industrial, foi também, para as autoridades do estado, uma chave para o progresso político e social. Assim, a máquina, não só, funcionava como metáfora para a difusão da nova cultura em construção, mas também, enquanto meio prático que ajudaria a reestabelecer a economia.

Os próprios artistas, foram encorajados a acreditar que, ao participarem na propaganda comunista – decorando cidades na Rússia para festivais revolucionários, e fazendo o design de posters propagandistas e educacionais – teriam um papel social importante a desempenhar na sociedade. Assim, o construtivismo tornou-se numa extensão lógica entre uma nova vanguarda artística e o progresso político e social.

Os projectos construtivistas foram directamente estimulados pelo projecto de Tatlin, *Monument to the Third International*. O monumento foi concebido como sendo um enorme esqueleto de um edifício industrial, composto por três volumes circulares que abrigariam os escritórios administrativos, executivos e de propaganda do comité Internacional Comunista. A torre demonstrava o poder da máquina enquanto símbolo revolucionário, e a seu propósito, Tatlin declarou que esta obra visava reunir a unidade artística entre a pintura, a escultura e a Arquitectura.

A extensão dos ideais Construtivistas para a área da Arquitectura foi inicialmente visível nos trabalhos dos irmãos Vesnin (Aleksandr¹¹², Leonid¹¹³ e Viktor¹¹⁴) e de Moisey Ginburg. O projecto do *Palácio de Labour* (1922/23) dos irmãos Vesnin em Moscovo e o design efectuado para o edifício *Leningrad Pravda* (1924) estabeleceram um contacto directo com o vocabulário arquitectónico.



Figura 21.

Monument to the Third International, constructed by Tevel' Shapiro, Sofia Dymshits-Tolstaia, Iosif Meerzon, and Pavel Vinogradov under Tatlin's direction.

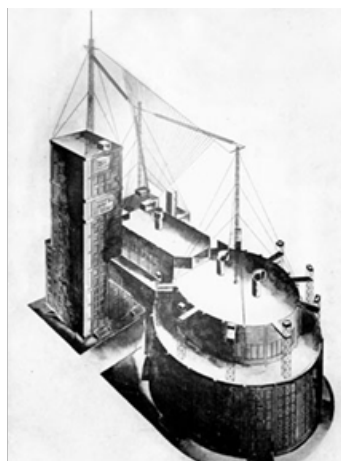


Figura 22.

Vesnin brothers
1923 Palace of
Labor draft.

¹¹² Alexander Aleksandrovic Vesnin (1883 — 1959), foi um arquitecto Russo que se destacou também pelos seus trabalhos na área da pintura e cenografia.

¹¹³ Leonid Aleksandrovich Vesnin (1880 — 1933), juntamente com os seus irmãos, foi um dos grandes impulsionadores do movimento construtivista na Arquitectura.

¹¹⁴ Viktor Aleksandrovich Vesnin (1882–1950), foi um arquitecto russo soviético. Os seus primeiros trabalhos (1909–1915) seguiam um estilo revivalista Neoclássico. Na década de 20 dos anos 90, Viktor e os seus irmãos, emergiram como impulsionadores da Arquitectura construtivista. Até à data da sua morte, Viktor Vesnin foi um dos mais reconhecidos arquitectos do sistema Soviético.

3.2.2 | Minimalismo

“Minimal art, (...), reveals the literal space of the viewer and the viewer’s presence in this space. Placed in the center of the gallery, the Minimal work sets up a ‘theatrical’ relationship with the spectator, demanding his or her attention, much as an actor does.”¹¹⁵

É também no tema da espacialidade que se realça a escultura Minimalista tendo esta sido directamente influenciada pelas vanguardas russas e pelos ideais pressupostos por Marcel Duchamp¹¹⁶ de que a arte é feita pelo público.

Neste movimento, o espaço entre o espectador e a obra de Arte, tornam-se cúmplices. Desta forma o artista começa a encarar a obra de Arte de uma forma completamente diferente, aproximando-a da Arquitectura.

O crítico e filósofo britânico Richard Wolheim¹¹⁷, empregou o termo Minimalismo, pela primeira vez em 1965, para se referir à radical redução racionalista promovida pelas novas tendências artísticas. Este termo aplicava-se a um tipo de arte que promovia a continuação e aprofundamento de uma pesquisa espacial que visava uma abordagem tridimensional, relevando assim o uso dos materiais no seu estado mais natural e puro.

¹¹⁵ Tradução livre: “A Arte minimalista, (...), revela o espaço literal entre o espectador e a sua própria presença neste espaço. Situada no centro da galeria, a obra de arte Minimalista configura uma relação “teatral” com o espectador, exigindo a sua atenção, tal e qual como faz um actor.” MEYER, James- *Minimalism*, p.33.

¹¹⁶ Marcel Duchamp (1887 – 1968), pintor, escultor e poeta francês, cidadão dos Estados Unidos a partir de 1955. É um dos grandes representantes do movimento artístico conhecido como dadaísmo. Fez várias experimentações artísticas e criou o ready-made, introduzindo objectos da vida quotidiana no campo das artes plásticas. Embora seja considerado um artista dadaísta, trabalhou com vários conceitos artísticos do impressionismo, cubismo e expressionismo.

¹¹⁷ Richard Arthur Woolheim (1923 - 2003) foi um filósofo britânico reconhecido pelo seu trabalho original sobre a relação entre a mente e a emoção e as Artes Visuais.

Estas obras, catalogadas como minimalistas, pretendiam ao invés de uma admiração estética, uma interacção física, emotiva e interactiva da parte do espectador.

Uma das características deste movimento, é a introdução do espaço físico e perceptivo, enquanto parte integrante e fundamental da obra de arte. Este processo levará a uma consequente aproximação da Arte com a Arquitectura, pela introdução da corporalidade espacial. Neste sentido, torna-se fundamental para o artista, a compreensão formal da caracterização do espaço. Ao mesmo tempo, a procura por um espaço distinto de enquadramento artístico, fora das salas brancas e neutras dos museus, torna-se num importante desafio, que levará à integração da Arte com a Arquitectura.



Figura 23.
Stufe (White), James Turrell 1967.

Para vários autores (Rosalind Krauss¹¹⁸), foi a escultura minimalista que proporcionou à Arte, a sua transição para o espaço público. Como é o caso dos trabalhos de Robert Morris¹¹⁹ ou de James Turrell¹²⁰, que inserem no objecto escultórico uma reflexão que culmina na combinação de exclusões formais. Este exercício cognitivo é de extrema significância para a reflexão acerca da questão da inserção da Arte na forma urbana.

¹¹⁸ KRAUSS, Rosalind - *A escultura no campo ampliado*, ver ponto 3.2.3 O Campo Ampliado.

¹¹⁹ Robert Morris (1931), artista, escultor, e escritor. É uma referência dos movimentos minimalista e land art.

¹²⁰ James Turrell (1943), artista plástico conhecido pelo seu trabalho que envolve a temática da Luz e do Espaço.

Esta nova realidade introduzida pelo minimalismo, realça também os temas que incluem a corporalidade e a conceptualidade.

A arte, no geral, dos anos 1960, desde o Pop Art até à arte minimalista e conceptual, corresponde ao apogeu da dupla formada pela produção industrial e pelo consumo de massas.

3.2.3 | O Campo Ampliado

A simultânea produção de obras de arte nos mais variados lugares, abrange a noção de “Expanded Field”¹²¹ de Rosalind Krauss, introduzida no ano de 1979, para descrever o trabalho de alguns artistas que fizeram do seu “museu” a paisagem. Este termo procura a definição de escultura pela expansão de si mesma e pela exclusão das restantes áreas que a assistem.

A prática contemporânea parece levantar novas questões precisamente acerca da terminologia e do método destes conceitos. Serão estas melhor definidas enquanto processos interdisciplinares artísticos e práticas espaciais?

Krauss, ao expandir o termo “escultura”, aproximou-se de uma relação com a Arquitectura e a paisagem, descrevendo que esta não é uma categoria universal mas sim uma categoria ligada directamente à história, assim, a lógica da escultura torna-se inseparável da lógica do monumento uma vez que, uma escultura é uma representação comemorativa — que se situa em determinado local e comunica simbolicamente acerca do significado ou uso desse mesmo local. Explica também que essa relação histórica funciona, de certo modo, enquanto factor atenuante do novo, do desconhecido, ao indicar a existência de um relativo conforto no estabelecimento de relações ou afinidades entre o que nos é estranho e o que, por pertencer ao passado, se torna de certo modo reconhecível.

¹²¹ KRAUSS, Rosalind, op. cit.

Esta teoria materializa-se numa série de diagramas nos quais, a autora propõe uma estrutura que tenta englobar, contextualizar e denominar as novas tipologias artísticas que surgiram nos anos 60 e 70 (Minimalismo, Performance, Land Art, Arte Povera, Arte Conceptual), e que tendem a tornar-se indistintas da arquitectura e da paisagem.

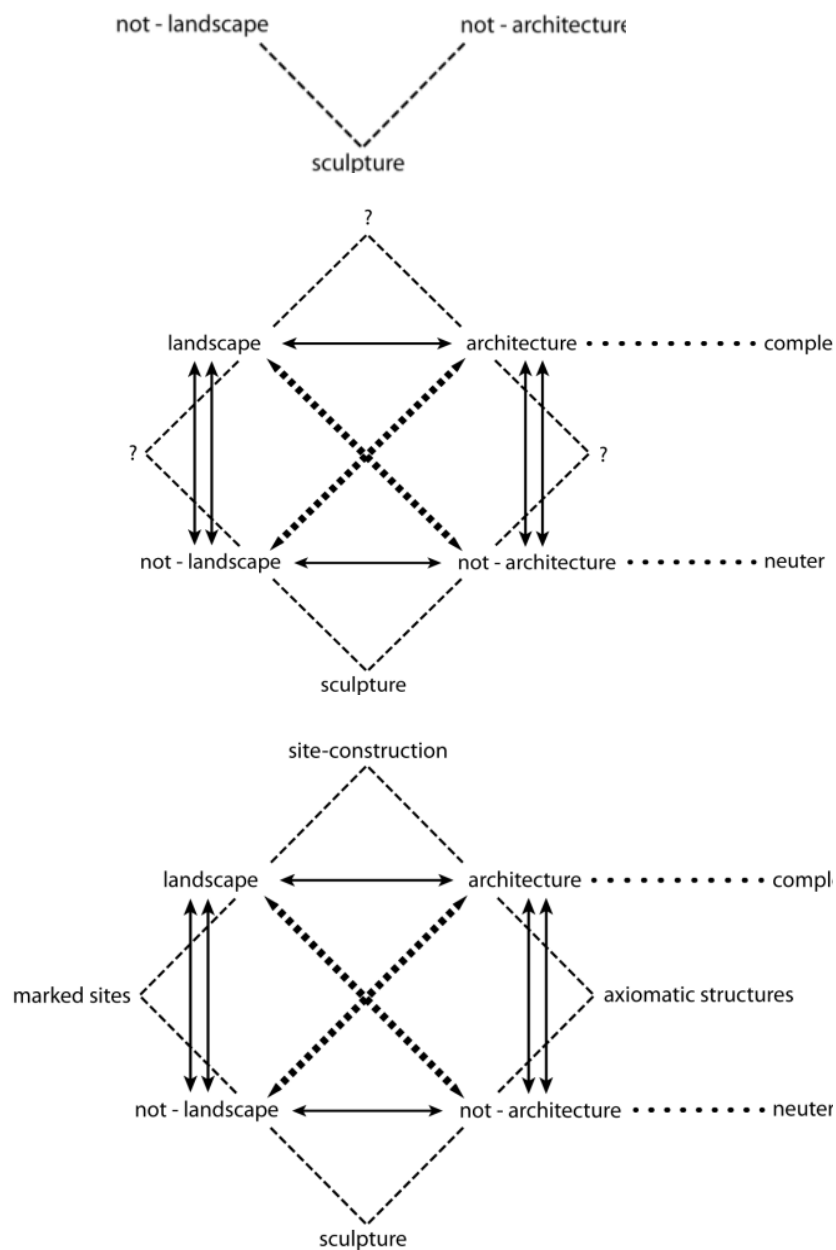


Figura 24.
Diagramas de 'Expanded Field' Rosalind Krauss, 1979.

Neste ensaio, a autora localiza, uma nova abertura no mundo das artes, situando a escultura num lugar que denomina como *“no man’s land”*, categorizando assim, um novo tipo de escultura, cuja diferenciação residiria na dificuldade de distinção desta com a sua envolvente.

“It was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape.”¹²²

A ideia da demarcação de um território poder ser efémera e individual - resultado de várias negociações – é assim apresentada. Nesta perspectiva do processo criativo, a Arte explora as possibilidades de uma arquitectura a que se soma uma não-arquitectura.

Como modelo observamos no trabalho de Robert Morris, no início dos anos 60, do século XX, um exemplo em que a escultura assumiu, na sua total condição, uma lógica inversa de modo a manifestar-se enquanto uma perfeita combinação de exclusões. Neste trabalho de Morris, podemos afirmar que a escultura transformou-se na categoria resultante da soma da não-paisagem com a *não-arquitectura*.

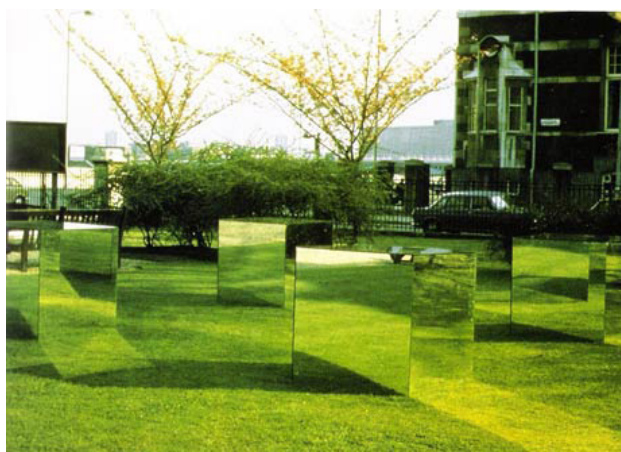


Figura 25.
Untitled (Mirrored cubes), Robert Morris, 1965.

¹²² Tradução livre: *“Era o que estava perto ou na frente de um edifício mas não era o edifício, ou o que estava na paisagem mas não era a paisagem.”* KRAUSS, Rosalind - *A escultura no campo ampliado*, p.36

Esta escultura consiste em caixas espelhadas expostas ao ar livre — caixas cujas formas diferem do cenário onde se encontram. Assim, apesar de transmitir a sensação visual de continuidade, em relação com a vegetação, as caixas, não fazem parte da paisagem.

O facto da escultura se ter tornado numa espécie de ausência ontológica ou na combinação de exclusões, propunha que os termos que lhe deram origem — não-paisagem e não-arquitetura — deixassem de possuir certa relevância. Isto ocorre devido ao facto desses mesmos termos expressarem uma oposição rigorosa e paradoxal entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção artística parecia estar suspensa nesta época.

Neste sentido, as questões acerca da intervenção urbana, que lemos em Krauss, podem em muito conectar-se com o olhar arquitectónico como por exemplo quando a autora refere que os labirintos são ao mesmo tempo passagem e Arquitectura.

A partir do final dos anos 60, do século XX, a produção na área da escultura começou, gradualmente, a focar-se nos limites externos desses termos de exclusão, assim Krauss, afirma que se esses termos são a expressão de uma oposição lógica colocada enquanto um par de negativos, podem também ser transformados através de uma inversão. Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, *“a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem é simplesmente arquitetura”*.¹²³

Assim, Krauss demonstra como, depois dos anos 60 e com o aparecimento da escultura minimalista, teóricos e críticos deram início à construção do que seria esta nova forma artística de disputa e debate acerca das definições clássicas e práticas comuns das mais variadas áreas artísticas; desde a pintura ao teatro, passando pela escultura e pela música.

¹²³ KRAUSS, Rosalind, op. cit. p. 90.

3.3 UM ESPAÇO INTERMÉDIO

Em *Art and Architecture - a Place Between*, tal como o nome sugere, Jane Rendell (2006), embarca numa viagem pelo mundo da Arte e da Arquitectura, na procura da dimensão oculta entre estas duas temáticas. O resultado é uma interpretação fenomenológica crítica e espacial conseguida pela visita aos mais variados trabalhos produzidos por galerias que operam fora dos seus limites físicos, agências e curadores de arte independentes que apoiam e desenvolvem propostas específicas de lugares, artistas, arquitectos e grupos colaborativos que produzem os mais variados projectos artísticos, desde as artes performativas ao urbanismo.

“A qualidade arquitectónica (...) não significa aparecer nos guias arquitectónicos, na história da Arquitectura ou ser publicado. Qualidade arquitectónica só pode significar que sou tocado por uma obra.”¹²⁴

A Arte oferece um lugar para novas relações (funções) entre as pessoas, em *Atmosferas*, Zumthor aponta para uma consequente valorização da aproximação da Arquitectura à Arte.

Se considerarmos esta expansão do termo *função* em relação com a Arquitectura, facilmente nos apercebemos que, a Arquitectura, raramente tem a oportunidade de não ser funcional ou de ter como objectivo final a construção de conceitos puramente críticos, este é o papel da Arte.

Ao colocarmos a Arte fora do museu ou da galeria, estes parâmetros que a definem, são postos em questão e, de repente, abre-se um novo leque de possibilidades de pensar acerca desta relação, entre Arte e Arquitectura salientando-se assim, o destaque da importância de uma postura crítica artística também perante a realidade espacial, referenciando o interesse na exploração de determinados aspectos interdisciplinares que operam entre a Arte e a Arquitectura.

¹²⁴ ZUMTHOR, Peter, op. cit., p.11.

Uma vez que, colocada esta questão, nos referimos, com toda a firmeza e sem qualquer hesitação, a um termo inteiramente novo torna-se necessária uma nova denominação para nos referirmos a este tema, Rendell sugeriu o termo de “Prática da Crítica Espacial”¹²⁵ para descrever estas peças que transcendem os limites da arte e da arquitectura, que envolvem as mais abrangentes combinações estéticas e sociais e que se encontram entre o público e o privado.

*“Artists value architecture for its social function, whereas architects value art as an unfettered form of creativity.”*¹²⁶

Este termo, utilizado pela autora, conforma uma denominação assertiva da relação da arte pública no seu directo envolvimento com a Arquitectura, englobando tanto a possibilidade da Arte apresentar uma postura crítica sobre a conduta disciplinar e ideológica dominante na Arte e na Arquitectura, bem como uma postura activa em relação às mais amplas questões sociais e políticas.

No mundo das artes descrever-se-ia este fenómeno como uma prática específica do lugar, ou arte pública; na Arquitectura podemos referir-nos a design conceptual ou a intervenções urbanas. Rendell afirma ainda que a curiosidade experimentalista arquitectónica na arte contemporânea está intimamente conectada com a percepção da Arte enquanto actividade subversiva e *relativamente livre* da pressão económica capitalista e social.

Deste modo, o que relaciona e conecta intimamente a Arte e a Arquitectura é a função: se por um lado a Arquitectura procura sempre agregar um valor funcional na sua concretização, a Arte não.

¹²⁵ ‘Spatial Critical Practice’. RENDELL, Jane - *Art and Architecture, a place between*, p.20.

¹²⁶ Tradução livre: “Os artistas valorizam a arquitetura pela sua função social, ao passo que os arquitectos valorizam a arte pela sua forma única de criatividade sem limites.” idem, p.67.

*"Architecture is taken to be functional and art is presumed to have no function."*¹²⁷

Por exemplo, a artista Maya Lin¹²⁸, conhecida pelas suas intervenções artísticas no espaço público, descreveu a sua experiência na divisão entre Arte e Arquitectura:

*"I always sense that the fine arts department thought we were somehow compromising art because we built things for people as opposed to being pure and doing it for yourself."*¹²⁹



Figura 26.
"The Wave Field, de Maya Lin, 1995



Figura 27.
"The Wave Field, de Maya Lin, 1995

¹²⁷ Tradução livre: "É um dado adquirido que a Arquitectura deve ser funcional e presume-se que a arte não tem nenhuma função." Maya Lin cit. por RENDELL, Jane, op. cit., p.164.

¹²⁸ Maya Ying Lin (1959) é uma artista e designer Americana, conhecida pelo seu trabalho na área da escultura e *Land Art*. A obra que a tornou mais conhecida foi o memorial dos Veteranos do Vietnam em Washington, D.C.

¹²⁹ Tradução livre: "Eu sempre senti que o departamento de artes achava que nós comprometíamos a arte, de alguma forma, porque ao invés de a fazermos pura e livre por nós mesmos, construíamos coisas para as pessoas." Maya Lin cit. por RENDELL, Jane, op. cit., p.164.

Jane Rendell (2006), aborda a questão deste mesmo espaço denominando-o de ‘*a place between*’, um espaço intermédio. Deste modo, o que pretendemos é, através do reconhecimento de alguns projectos - que não poderão ser considerados Arquitectura pelas suas características efectivamente artísticas e pela distinção da sua materialidade não-arquitectónica – explorar como a Arquitectura atinge, ou pode atingir, o seu êxtase quando toca os limites da Arte. Ao transmitir carga emotiva e evocar determinada relação, a arquitectura transforma-se perante o seu utilizador, abrindo o espaço a um ambiente que visa a experimentação em detrimento da utilização apenas.

Em, *Artscapes: Art as an Approach to Contemporary Landscape*, Luca Galofaro (2003), aponta o “lugar” enquanto local onde quer artistas, quer arquitectos, estabelecem relações de troca.¹³⁰

Reduzindo os requerimentos funcionais, o lugar/paisagem pode oferecer ao arquitecto um campo geral de actuações, onde existe a possibilidade de experimentar novas técnicas e operações que seriam frequentemente, consideradas trabalho de artistas ou de paisagistas. Neste ensaio, o autor, pretende demonstrar como a “paisagem artificial”, produzida por artistas em colaboração com arquitectos, pode alterar a natureza de determinado lugar, transformando-o num local capaz de estabelecer um diálogo mais intenso com o utilizador.

A sensibilidade destes artistas ao seleccionar formas que captam a nossa atenção, constituem objectos interventivos que nos alertam para as novas relações interdisciplinares emergentes.

Como exemplo destacamos o trabalho dos arquitectos *Casagrande & Rintala* na Finlândia, na obra “1000 Bandeiras Brancas” (2000), onde lençóis de hospitais psiquiátricos foram pendurados em cabos de aço posicionados e distribuídos ao longo de uma colina situada no Koli National Park. A intenção era a de “comemorar a loucura” do homem que tem vindo a contribuir para desflorestação de uma das mais antigas florestas da Finlândia.

¹³⁰ GALOFARO, Luca - *Artscapes: Art as an Approach to Contemporary Landscape*, p. 27.



Figura 28.
 “1000 White Flags”, de Casagrande & Rintala, Finlândia, 2000.

Projectos deste tipo produzidos por arquitectos podem assemelhar-se, ou até empregar as mesmas técnicas, utilizadas em trabalhos de vários artistas dos anos 60 e 70, do século XX porém, será que operam da mesma forma?

Luca Galofaro (2003), sugere que sim, e que arquitectos como *Diller + Scofidio & Foreign Office Architects*¹³¹, desempenham, hoje em dia, o papel que esses artistas representaram no passado¹³², no entanto, a autora Jane Rendell discorda sugerindo que nos anos 60, os artistas realizavam este tipo de projectos de forma a criticar a sua própria disciplina enquanto que, os Arquitectos que hoje em dia operam a nível do espaço público ou da paisagem, não o fazem necessariamente enquanto reflexão dos processos da sua matéria, mas sim com o objectivo da expansão do campo da Arquitectura, de modo a incluir a Arte em vez de permitir que as definições de Arquitectura sejam transformadas pela Arte.¹³³

¹³¹ *Diller + Scofidio e Foreign Office Architects* é um atelier interdisciplinar Nova Iorque, que integra no seu trabalho várias vertentes, nomeadamente: Arquitectura, Artes Visuais e Artes Performativas. A equipa é constituída por cerca de 115 arquitectos, artistas, designers e administrativos.

¹³² GALOFARO, Luca, op. cit., p. 151

¹³³ RENDELL, Jane, op. cit., p.67.

Figura 29.
Be Your Self. Casagrande & Rintala.
Performance: Adelaide Festival, Aus-
trália 2010.

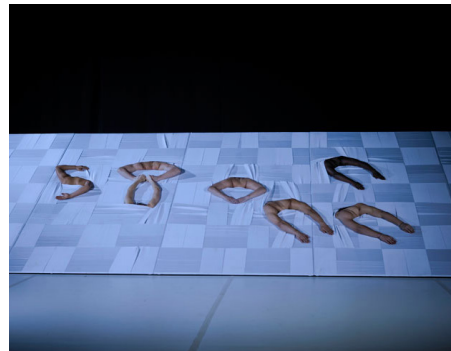
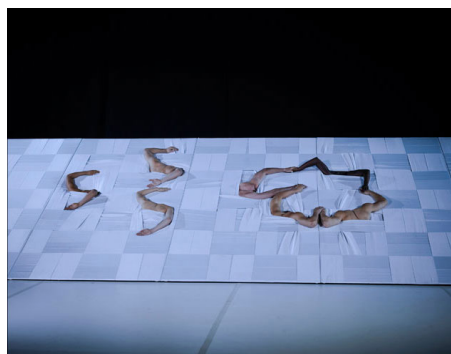


Figura 30.
Be Your Self. Casagrande & Rintala.
Performance: Adelaide Festival, Aus-
trália 2010.



Nicoletta Trasi, reforça, no seu artigo *“Interdisciplinary Architecture”* (2001), que unicamente através da resolução deste confronto entre Arte e Arquitectura se poderão começar a imaginar novos desenvolvimentos na relação entre ambas as áreas, e que esse confronto só pode ser resolvido ao deixar de ignorar e menosprezar a sua dimensão histórica¹³⁴, ou seja, assumindo a sua conjugação. Também no espectáculo, é o método colaborativo, que permite criar uma visão do desconhecido.

*“Collaboration is more than an ideal—it is the most important creative force that enables ideas to be discussed and battled for and eventually to be coherently realised”.*¹³⁵

¹³⁴ TRASI, Nicoletta - *Interdisciplinary Architecture*, p.12.

¹³⁵ Tradução livre: “A colaboração é mais do que um ideal - é a força criativa mais importante que permite que ideias sejam discutidas e realizadas de uma forma coerente.” HOWARD, Pamela, op. cit., p.67

Destacamos ainda, a importância do entendimento desta eterna simplicidade, que vai muito para além de simultaneidades estéticas ou interesses particulares de alguns artistas e arquitectos e também, dos benefícios ilimitados que o trabalho colaborativo já trouxe e poderá vir a trazer, no futuro, para ambas as áreas na sociedade contemporânea.

Os estudos sobre obras de arte inseridas em locais públicos levantam questões extremamente peculiares, entre as quais destacamos a relação da obra com a memória afectiva da cidade ou do local onde se insere. Como tal, tendo estas expressões uma grande relevância, não só mas também, no espaço público urbano e em contextos comunitários, o que pretendemos é efectuar uma reflexão acerca dos processos orgânicos que constituem as dinâmicas que formam o espaço público.

3.4 ESPAÇO PÚBLICO

Com o objectivo de abordar o tema da cidade e do espaço público, torna-se fundamental termos presente, que estes são o resultado de uma relação muito íntima entre o lugar e o espaço, onde ocorrem todas as transformações e interacções de apropriação da memória e, onde consecutivamente, se aglomeram e cultivam essas mesmas memórias de apropriação.

“O espaço público é o espaço cívico do bem comum, por contra-posição ao espaço privado dos interesses particulares.”¹³⁶

A cidade foi, ao longo da história, como nos recordam Jan Gehl e Lars Gemzøe (2002), um espaço de encontro e fusão de pessoas, lugar de trocas, de informação de bens e de serviços, local de cultura e também de diversão¹³⁷. Para além destas funções o espaço público foi também: “a via pública que proporcionava acesso e conectava os vários usos da cidade”¹³⁸.

A ideia de espaço público é indissociável da realidade da cidade, bem como dos seus valores e da convicção da cidade enquanto espaço, por excelência, da história da afirmação do pensamento humano e político – a Ágora democrática, a figura das cidades-estado. A palavra *público*, significava, em grego, algo que estava exposto às opiniões da comunidade, sujeito a aprovação comum.¹³⁹ Assim, no espaço público, torna-se visível a imagem que cada sociedade tem de si própria: a cidade enquanto encenação particular de determinada sociedade.

¹³⁶ INNERARITY, Daniel, op. cit., p.107.

¹³⁷ GEHL, Jan; GEMZØE, Lars - *Novos espaços urbanos*.

¹³⁸ idem, p.10 e 13.

¹³⁹ INNERARITY, Daniel, op. cit., p.107

Antes do final do século XVIII, o espaço público era concebido como sendo um local glorioso cuja finalidade seria a de celebrar o poder real ou aristocrático. Durante a Renascença e na Idade Média, embora, a segunda, insuficientemente conhecida no enigma da sua particular cultura artística, os reis, os monges, os fidalgos e os burgueses ostentavam a sua figura hierárquica construindo basílicas e catedrais, estes locais eram verdadeiramente “palácios do povo”. Nestes edifícios era possível reunir todas as maravilhas da ciência, da poesia e da arte¹⁴⁰.

*“As spectators or designers of these city scenes, we have allowed our visual imaginations to project this matrix with its apparent intervals and disconnected places onto a seemingly unified image of the city”.*¹⁴¹

Estes espaços, públicos, fazem parte de uma imensa diversidade de lugares, destacando-se, entre estes, as ruas, parques, jardins, avenidas, praças, praças, largos etc. Estes encontram-se interligados formando assim uma vasta rede de trajectos que permeiam a cidade, estruturando, assim, o meio envolvente, mas também, conferindo-lhe continuidade. Além disso, cada um destes lugares, públicos, apresenta funções, formas, dimensões, Arquitectura e valor patrimonial distintos, constituindo por si só uma referência própria na cidade, referência esta, que contribui activamente para enriquecer e dar vida à própria urbe.

Inserido nesta temática, o teórico Camillo Sitte (1992), alerta-nos para a questão dos espaços vazios da cidade, por isto, entenda-se os espaços públicos vazios¹⁴². Sitte salienta que este problema está relacionado com a excessiva preocupação de regulamentação do espaço urbano, que se reflecte, não só na destruição de pedaços de memórias da cidade, mas também, na criação de locais demasiado minimalistas, por exemplo as praças extre-

¹⁴⁰ ORTIGÃO, Ramalho - *O culto da Arte em Portugal*.

¹⁴¹ Tradução livre: “Como espectadores ou designers destes cenários da cidade, permitimos que a nossa imaginação projecte essa matriz visual com os seus intervalos aparentes e locais desconexos numa imagem aparentemente unificada da cidade.”
BOYER, M. Christine - *The city of collective memory*, p.2.

¹⁴² SITTE, Camillo - *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*.

mamente rectas apenas com um apontamento central (estátua, chafariz ou uma árvore) que não estimulam o imaginário e produzem algum desconforto e afastamento pela qualidade de, locais como estes, promoverem uma exposição demasiado elevada do ser, impedindo o seu refúgio individual no meio colectivo que é o espaço urbano.

Tem sido uma preocupação traçar as fronteiras entre o público e o privado, na medida que ambos são fundamentais para o entendimento mútuo. As transformações da vida urbana e as modificações da vida privada vieram revolucionar essa distinção, e para Daniel Innerarity (2006), encontramos perante um contínuo paradoxo que se traduz na correlativa *privatização do espaço público, e politização do espaço privado*¹⁴³.

Ou seja o espaço íntimo já não se conforma através de um espaço público que possa representar determinado contrapeso perante a intimidade. Com a junção do factor tecnológico que possui a capacidade de inserção do espaço global (virtual) directamente, no espaço privado de cada um de nós.

A utilização e vivência dos espaços públicos, estão também dependentes da sua segurança, ou melhor, do sentimento de segurança que estes locais transmitem. Sendo assim, não só as ruas como todos os outros espaços públicos, interligados entre si por uma rede abrangente de percursos, surgem como sendo elementos essenciais estruturantes e reestruturantes de uma cidade.

Também Bruno Zevi (2002) nos remete para a questão do espaço vazio, embora noutra perspectiva:

*“Se pensarmos um pouco a respeito, o facto de o espaço, o vazio, ser o protagonista da Architectura é, no fundo, natural, porque a Architectura não é apenas arte nem só imagem de vida histórica ou de vida vivida por nós e pelos outros, é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde vivemos a nossa vida.”*¹⁴⁴

¹⁴³ IMHOF, Kurt e SCHULZ, Peter cit. por INNERARITY, Daniel, op. cit., p.31.

¹⁴⁴ ZEVI, Bruno, op. cit., p.28.

O espaço público pode ser um ponto fulcral no que toca à relação entre a preservação arquitectónica e aplicação de determinadas políticas económicas de desenvolvimento. Cada espaço público, com funções, forma, dimensão, Arquitectura e valor patrimonial distintos, que resultaram de “pedaços” de memórias da cidade e/ou de novos espaços criados por intervenções recentes na urbe, deverão constituir referências na cidade, contendo uma identidade própria que contribua para enriquecer e dar vida à cidade.

Ao analisarmos a ideia de espaço público e as suas transformações na sociedade contemporânea, percebemos que nos situamos num momento em que, para uma renovação das políticas culturais das sociedades democráticas, torna-se fundamental uma nova educação para a cidadania e para a forma de vivenciar o espaço urbano.

Actualmente, vivemos numa contradição entre a universal partilha do espaço público, e a fragmentação dos discursos e interesses da coexistência da vida colectiva.¹⁴⁵ Assim Daniel Innerarity (2006) coloca a questão de como poderemos actuar num mundo comum quando este, ao eliminar as premissas colectivas de vivência do espaço, acaba por perder toda a sua consistência?

Em suma, alguns processos apoiados em premissas descentralizadoras, parecem conduzir a uma crescente privatização do espaço público, tornando-o num local descaracterizado que *nem é público, nem é privado*.¹⁴⁶

Sem a existência do espaço público, poderemos concluir que a política se resumiria a um mero exercício de dominância arquitectónica estratégica (Arquitectura enquanto mera representação do poder) ou a aplicação de técnicas de configurações (das relações) sociais.

O simbolismo do espaço público questiona continuamente a expressão do poder, quer seja em regimes totalitários ou democráticos. Neste sentido,

¹⁴⁵ INNERARITY, Daniel, op. cit., p.7.

¹⁴⁶ idem, p.135

Pedro Brandão¹⁴⁷, afirma que - se num estado totalitário, a organização simbólica do espaço se expressa politicamente através da expressão compulsiva de símbolos representativos do poder – numa democracia, onde o povo é soberano e intervém no governo do que é público, esta demonstração terá de ser obrigatoriamente feita através das formas de expressão e participação directa no espaço público¹⁴⁸.



Figura 31.
Streetments, Portucale- Mais Menos.

Desta forma, o poder democrático (público), deverá reconhecer a expressão individual e colectiva, no espaço público, construindo-o sempre com um intuito e uma visão elaborada de códigos simbólicos de cidadania partilhada, de algum modo consensual, ou alternativa na sua relação com o lugar e o quotidiano.

Interessa-nos por isso, o espaço público enquanto espaço mediador de transições e lugar de trocas e permanências comuns. O espaço público enquanto espaço de recordação comum.

¹⁴⁷ Arquitecto, professor no IST da ULisboa, Investigador no Centro de Sistemas urbanos e Regionais (CESUR) do IST e no Center de Recerca Polis (CR Polis), da Universitat de Barcelona.

¹⁴⁸ BRANDÃO, Pedro – *Memória e duração: o espaço público da cidade, que se sustém no tempo, mudando*, p.36.

Podemos então considerar que à arte cabe a ingrata tarefa de *“substituir o arquitectónico (tradicional) por um vitalismo geral da cidade”*¹⁴⁹ sendo esta, o que permite o seu contínuo crescimento orgânico.

*“O encapsulamento em casa, no bairro homogéneo, ou no automóvel, empobrece o nosso mundo de experiências não planificadas (...) a cultura urbana perde deste modo a sua base social.”*¹⁵⁰

A necessidade destes espaços públicos na cidade deriva da necessidade de uma sociabilidade adjacente ao modo de vida urbano que reúna as diversas partes componentes da urbe, ou seja, a cidade que torna possível o modo de vida comum e em comum. São estes lugares, a rua, os passeios, as praças, os cafés, os parques, os museus e as salas de espectáculos.

O espaço público não só, compreende o domínio da esfera pública das relações sociais e de poder, mas também assume uma cultura urbana. Por sua vez, o espaço urbano compreende todo o espaço físico da cidade incluindo as suas infra-estruturas e os espaços públicos.

É nesta relação entre a cultura urbana e o espaço público da cidade, que procuraremos descobrir a origem e o campo de actuação das cenografias urbanas. Neste sentido, uma aproximação aos conceitos que envolvem o espaço urbano, demonstrar-se-á, bastante relevante neste processo reflexivo.

¹⁴⁹ ARGAN, Giulio Carlo cit por CAEIRO, Mario – *Arte na Cidade, História Contemporânea* p.251.

¹⁵⁰ INNERARITY, Daniel, op. cit., p.135

3.5 ESPAÇO URBANO

“A cidade é um texto; (...) um sistema de significação alimentado por códigos. O mesmo se dá com o urbano.”¹⁵¹

Com o objectivo de compreendermos as dinâmicas que constituem o espaço urbano, propomos uma definição deste conceito. Para compreendermos o urbano é necessário compreender também a cidade uma vez que o urbano se relaciona directamente com a mesma.

«Um lugar urbano permanece íntegro não porque conserva as formas da presumida «autenticidade» mas porque promove o sentido do cuidado, o encontro entre os que querem estar juntos, para construir o processo de a desenhar...»¹⁵²

O conflito entre a cidade e o urbano foi descrito, por Henri Lefebvre, como sendo uma crise teórica e prática: teórica - pois esta deriva de conceitos pertencentes à cidade pré-industrial, que alimenta o urbano; prática – na medida em que o conceito de urbano se tem vindo a manter no quotidiano e assim continuará a ser utilizado para descrever e avaliar qualquer experiência recente da cidade.¹⁵³

“A urbe deve, pois, ser um todo, e é a ideia de uma imagem unitária de cidade que a domina. A cidade, entretanto, não é unida-de, mas fragmento e diferenciação (...).”¹⁵⁴

¹⁵¹ GASTAL, Susana, op. cit., p.73.

¹⁵² BRANDÃO, Pedro, op. cit., p.41.

¹⁵³ GASTAL, Susana, op. cit., p.70.

¹⁵⁴ idem, p.66.

No contexto urbano contemporâneo, em que o lugar se tem vindo a tornar cada vez mais efêmero, achamos pertinente pensar acerca da construção de significado sobre este mesmo espaço. Assim, torna-se indispensável uma prévia passagem pelas metamorfoses que a modernidade e a contemporaneidade trouxeram à relação espacial, nomeadamente a justaposição do global ao local e a relevante afirmação da sobreposição da mobilidade ao sedentarismo.

Partindo do princípio que a cidade é um espaço de reminiscências rurais e o urbano um atributo de um espaço que não pertence necessariamente à cidade, Susana Gastal (2006), afirma que, se por um lado, a cidade é o espaço físico e as relações sócio-económicas ali efectuadas, o urbano implica, desde já, determinada sensibilidade e modo de vida, e, sobretudo, uma cultura, sendo estes vivenciados enquanto imaginário¹⁵⁵. A aparência do urbano converte-se assim num finito conjunto de espaços que incorporam desde a máquina ao corpo, passando pela arte. Deste modo, procurar uma aproximação à construção do significado do urbano, pode transformar-se num rumo que visará uma melhor compreensão acerca da própria cidade.

Um dos factores que permitiu a heterogeneidade urbana terá sido a disposição espacial, tendo esta sido abordada pela escola de Chicago no começo do século XX, a qual terá estabelecido três características-base da cidade: *heterogeneidade, espessura e dimensão*¹⁵⁶. Na cidade, todos os elementos se encontram em relação estreita de proximidade, encontram-se por isso, verdadeiramente, expostos à reciprocidade. Foi esta reciprocidade que conferiu ao espaço urbano a sua cultura histórica pela sua criação só ser possível segundo um consentimento geral.

Como resultado da crescente fragmentação urbana, segundo Daniel Innerarity (2006), a cidade actual parece carecer da capacidade de acomodar uma sociedade diversa¹⁵⁷, que visava a união da sua diversidade com a sua interdependência.

¹⁵⁵ *ibidem*, p.61.

¹⁵⁶ INNERARITY, Daniel, *op. cit.*, p.109.

¹⁵⁷ *idem*, p.134.

“Se a urbanidade significa alguma coisa, essa coisa é precisamente a capacidade de viver com os diferentes e de que as diferenças não pareçam ameaçadoras”¹⁵⁸.

O urbano, e consequentemente a cidade, são o resultado de uma vasta rede de texturas que vacilam entre o que é fixo, e o que flui na forma de deslocamentos - de pessoas, culturas, bens materiais e simbólicos – para a sua consolidação no espaço. Para que isso aconteça foram e continuam a ser fundamentais, todas as percepções existentes, como a memória e as utopias.

A memória é inerente ao espaço urbano, por este ser fruto das mais diversas acções e mutações orgânicas, no decorrer temporal. Neste sentido, um dos fenómenos mais relevantes para a preservação da memória do espaço urbano foi o aparecimento da fotografia, que proporcionou um novo tipo de registo histórico acerca das cidades e sua identidade.

Podemos considerar que o olhar é um sentido consciente, isto é, fisiológico. No entanto a visão, que o complementa, é, não mais do que uma construção histórico-cultural. Deste modo, a fotografia tem vindo a constituir, ao longo dos tempos, um dos principais suportes não só, para a conservação da memória e para a continuidade da construção da História, mas também, para a revelação do passado.

¹⁵⁸ *ibidem*, p.134.

3.6 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

“Memories are motion pictures”¹⁵⁹

O registo fotográfico salvaguarda a memória e a imagem do que já foi. Ao mesmo tempo, a fotografia, permitiu novas abordagens artísticas por resolver uma questão com a qual a pintura se debatia, a representação da realidade. Neste sentido, foi também a fotografia que permitiu à arte um afastamento da representação pictórica dando seguimento a novas áreas de experimentação.

“O aparecimento da fotografia, além de iniciar uma nova possibilidade de prática artística, começa por libertar a pintura da representação naturalista, da realidade e dos modelos. O que se sente, o que se imagina, o que se percebe, torna-se então o assunto preferido das artes plásticas, sobretudo da pintura, que durante o século XX está na vanguarda das grandes transformações plásticas e estéticas.”¹⁶⁰

Esta nostalgia que se pode atribuir à fotografia ainda é utilizada frequentemente como modo comparativo entre o passado e o presente, enaltecendo assim, a mística do passado e a “plenitude” da cidade pré-moderna.

Desta forma, a fotografia, torna-se um dos mais importantes documentos comprovativos e registadores dos sintomas da dinâmica das transformações urbanas e da mudança. Como se, num instante, a realidade económica fosse retratável através da fotografia da cidade.

¹⁵⁹ Tradução livre: “As memórias são imagens em movimento.” BRUNO, Giuliana, op. cit., p.20.

¹⁶⁰ RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira Rodrigues [et al.] – *As esquisitices do particular; Proportion disHarmonies Identities*.

“A fotografia, talvez mais do que qualquer outro medium, é um testemunho puro da cidade (ou se quisermos, numa generalização apressada, a fotografia está para a cidade, como a pintura está para o campo).”¹⁶¹

Roland Barthes¹⁶² compreendeu a relevância da fotografia para a época, afirmando que esta, não viria a contestar a pintura pois não se tratava de Arte nem de Comunicação, para Barthes a origem e o objectivo da fotografia seria a referência. Isto é, a fotografia possui a capacidade de conferir autenticidade e até ressuscitar, porque através dela ‘*a foto do ser desaparecido chega até mim como os raios de uma estrela*’¹⁶³.

“Places live in memory and revive in the moving image”¹⁶⁴

Ao verificarmos a relevância que a fotografia teve na estruturação da referência histórica, constatámos também, o aparecimento de outra arte, relacionada com a imagem e a memória: a sétima arte. Numa breve definição, podemos considerar que o cinema é uma transição rápida, de várias imagens consecutivas que formam uma sequência da imagem, podendo esta ser de qualquer período temporal (graças à capacidade de registo histórico proporcionado pela fotografia). Pelo contrário, o teatro, situa-se apenas no presente, embora tanto o cinema como o teatro sejam ambos, artes cénicas e da representação. Foi neste sentido, que considerámos a importância de estabelecer uma relação entre estas duas artes.

¹⁶¹ PEREIRA, Paulo - *Texto de Apoio 9. Cidade e Reflexão*.

¹⁶² Roland Barthes (1915 — 1980) foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

¹⁶³ BARTHES, Roland cit. por CHOAY, Françoise – *A alegoria do património*, pp. 21 e 22.

¹⁶⁴ Tradução livre: “*Os espaços vivem na memória e revivem na imagem em movimento.*” BRUNO, Giuliana. op. cit. , p.21.

3.7 CINEMA E TEATRO

*“There is only one interesting difference between the cinema and the theatre. The cinema flashes on to a screen images from the past. As this is what the mind does to itself all through life, the cinema seems intimately real. Of course, it is nothing of the sort—it is a satisfying and enjoyable extension of the unreality of everyday perception. The theatre, on the other hand, always asserts itself in the present.”*¹⁶⁵

O teatro e o cinema pertencem ambos ao domínio da ficção. O que os diferencia é precisamente a componente espacial, ou seja, o teatro e o cinema são duas representações espaciais distintas. No teatro são os actores que se movem no espaço cénico, sendo este delimitado pelo palco e paredes, que separa a plateia pelo Arco do Proscénio¹⁶⁶. Neste sentido, o espectador, aceita aquela delimitação do espaço de ficção.

Ainda que no teatro, cada espectador tenha a sua própria visão, sendo esta também influenciada pelo local em que o mesmo se encontra, no cinema, o “ângulo da câmara” é invariavelmente fixo e imutável, para qualquer espectador. Assim, no cinema, o espaço de ficção, é delimitado através da imagem, no entanto esta compõe-se no mundo do imaginário por comparação com a realidade do quotidiano de cada espectador.

A génese cenográfica pertence ao fenómeno teatral, o que não quer dizer que este não possa ter sofrido algumas mutabilidades durante o seu

¹⁶⁵ Tradução livre: “Existe apenas uma diferença entre o cinema e o teatro. O cinema transpõe para o ecrã, imagens que pertencem ao passado. Isto é o que a mente faz automaticamente perante o fenómeno da vida, assim o cinema parece ser intimamente real. Por outro lado, o teatro, assume-se sempre no presente.” BROOK, Peter – *The empty Space*, p.121.

¹⁶⁶ Proscénio (do grego antigo *pró*, e *skene*, ‘palco’: ‘à frente do palco’, através do latim *Proscenium*) é a parte do palco situada à frente do cenário, desde a boca de cena até à plateia ou até ao fosso da orquestra, se existir.

processo de maturação. Toda a ficção é uma representação. A tecnologia veio também propiciar uma mudança de paradigma perante a área da Cenografia.

“(...) a ficção veste várias máscaras, várias roupas possíveis, e portanto a cenografia, que é a arte da invenção de espaços para a ficção, acompanha essa evolução.”¹⁶⁷

Torna-se relevante compreender que eventualmente também o cinema viria a influenciar notavelmente as formas teatrais tradicionais. Sergei Eisenstein (1889- 1948)¹⁶⁸ realizou algumas experiências no teatro, o seu objectivo era criar um novo conceito em que, imagens reais podiam ser justapostas com formas fictícias e puramente descritivas. Eisenstein, levou para o teatro o auge do cinema, experimentando duplas, triplas e múltiplas exposições, “*travellings*” e *zooms*, mas esta visão, cinematográfica, era demasiado forte para o teatro e assim, Eisenstein, nunca conseguiu alcançar a unidade pretendida no palco.

3.7.1 | Montagem

Frequentemente associamos a Arquitectura e o espaço urbano a determinado sistema cultural que, se por um lado requer uma abordagem semiótica ou textual, por outro incorpora algo fundamental, o movimento. A partir daqui, autores como Diana Agrest e Mario Gandelsonas (1973)¹⁶⁹, chegaram à teoria da montagem, sendo esta também fortemente influenciada pelo seu trabalho prático.

¹⁶⁷ Excerto da entrevista realizada pela autora a José Manuel Castanheira, Anexo I.

¹⁶⁸ Sergei Eisenstein (1889- 1948) iniciou a sua carreira em 1920 como actor, director e cenógrafo do Primeiro Teatro Operário. Elaborou a teoria da montagem, que viria a estruturar toda a sua obra cinematográfica, criando, assim, uma nova dimensão narrativa impossível de ser desenvolvida na estrutura convencional do palco.

¹⁶⁹ AGREST, Diana; GANDELSONAS, Mario - *Semiotics and Architecture, Ideological Consumption or Theoretical Work*.

A inspiração para estes estudos derivou da teoria soviética e dos discursos práticos acerca da montagem cinematográfica, em particular o trabalho de Sergei Eisenstein (1889-1948), Dziga Vertov (1896-1954) e Vsevolod Pudovkin (1893-1953), todos eles influenciados por Lev Kuleshov (1899-1970)¹⁷⁰, um dos maiores teóricos do cinema soviético.

Eisenstein estabeleceu, em 1923, o princípio básico para a teoria da montagem: *The Montage of Attractions*. A sua definição básica de montagem descreve inovadoras possibilidades fenomenológicas que irão ao encontro de novas temáticas que nunca tinham sido abordadas pela teoria cinematográfica, sendo estas suficientemente amplas e que se poderão relacionar com o espaço urbano moderno, bem como o fenómeno pós-moderno.

Eisenstein viveu numa era de ruptura e mudança de paradigmas sociais e políticos, mas também, de grandes mudanças culturais e de mentalidade. Este foi o cenário em que o cineasta mergulhou para construir a sua arte e a sua técnica.

A montagem consiste num método espacial de justaposição, que originado num contexto de imagens, tem o poder de transformar espaços tridimensionais. Frequentemente é vista como um modo de produção e expressão que mostra uma afinidade considerável com a percepção espacial.

Tendo estudado os filmes de Griffith (1875-1948)¹⁷¹ e as experiências de montagem de Lev Kuleshov, Eisenstein acreditou que no cinema poderia manipular espaço e tempo de modo a criar novos significados, especialmente se as imagens não estivessem somente ligadas através da sucessão,

¹⁷⁰ Lev Vladimirovitch Kulechov (1889 – 1970) foi um cineasta russo e um grande estudioso de teorias cinematográficas. Kulechov ensinou e ajudou a formar a primeira escola de cinema do mundo, a Escola de Cinema de Moscovo.

¹⁷¹ David Llewelyn Wark Griffith (1875 – 1948), realizador de cinema norte-americano, um dos maiores do início da cinematografia, introdutor de inovações profundas na forma de fazer cinema, considerado o criador da linguagem cinematográfica. A montagem paralela, que consiste na alternância de duas ou mais linhas de acção, e o salvamento no último minuto do filme são algumas das formas usadas, ainda hoje em dia, para construir o suspense, e foram exploradas exaustivamente por Griffith. O travelling é outra das características herdadas de Edwin Stanton Porter.

como Kuleshov sugeria, mas sim justapostas.

Nessa altura acreditava que o seu dever enquanto artista era contribuir para a criação de um novo estilo de vida para o seu país, Eisenstein abraçou o cinema como uma das mais eficientes ferramentas ao serviço da propaganda comunista. Contudo, apesar de “A greve” ser uma condenação do czarismo, é também uma inovadora obra de arte.

Eisenstein desenvolveu alguns dos princípios base do processo de montagem cinematográfica, princípios esses, que surgiram da necessidade e importância de criar no espectador, por via do sentido emocional, um efeito psicológico meticulosamente premeditado pelo autor. Desde o choque, à surpresa passando pelo suspense, estes efeitos seriam conseguidos através de efeitos especiais como fortes contrastes, repetições sucessivas e ritmos frenéticos de imagens e apelos simbólicos. Tudo isto recorrendo à montagem (o que agora entendemos por pós-produção). Deste modo, um filme não seria apenas uma narração de acontecimentos lineares, mas sim de sistemas e noções simbólicas que seriam apreendidas pelo espectador através do esforço intelectual, auxiliado por estimulantes visuais e auditivos. Este processo de manipulação da imagem, conseguido apenas através da montagem, rapidamente começou a ser utilizado pela maioria dos realizadores de cinema.

Ao romper com a linearidade entre planos gerais e planos de pormenor, Eisenstein, criou uma nova dinâmica dramatúrgica que é a base para a construção cénica no cinema contemporâneo.

“When Koolhaas clads the façades of his Kunsthal in Rotterdam with roofing felt and uses trashy corrugated plastic panels in the interior, he does it with the didactic intention of deconstructing the “Museum as a Shrine to Art”.¹⁷²

¹⁷² Tradução livre: “Quando Koolhaas cobre as fachadas do edifício Kunsthal em Roterdão com rolo de asfalto para coberturas e utiliza painéis de plástico corrugado no interior, ele fá-lo com a intenção didáctica de desconstruir o “Museu tornando-o num Santuário de Arte.” RUBY, Ilka; RUBY, Andreas cit. por RENDELL, Jane, op. cit., p.121.



Figura 32.
Kunsthall, Roterdão, OMA (Office for Metropolitan Architecture), 1992 .



Figura 33.
Kunsthall, Roterdão, OMA (Office for Metropolitan Architecture), 1992 .

Um método semelhante de trabalhar com a justaposição na Arquitectura, pode envolver um processo de design da materialidade em que, o arquitecto constrói pormenores que procuram novos significados em espaços vulgares. Esta inserção de elementos familiares embora sobrepostos e dispostos de maneiras invulgares, tem vindo a tornar-se numa prática comum para os arquitectos.

Neste sentido identificámos uma aproximação do método da montagem cinematográfica à prática arquitectónica contemporânea, que utiliza os materiais de formas não-convencionais com o objectivo, de por via sentimental, chegar ao espectador, criando um efeito psicológico e emocionalmente distinto na sua relação com o utilizador.

Com o objectivo de compreendermos melhor estas dinâmicas, propomos um olhar mais aproximado sobre esta relação íntima entre o cinema e a arquitectura.

3.8 ARQUITECTURA E CINEMA

“These are the ways in which we frame the city, visually imaging its form and materially reconstructing its structure: by travel, in the theatre, at the museum, from the cinema, through its architectural compositions.”¹⁷³ ”

Desde o final dos anos setenta, do século XX, que a Arquitectura começou a desenvolver conexões com outros campos artísticos. Nas escolas de Arquitectura e também na prática profissional, os projectos viriam a ser gerados através da análise da estrutura da composição dos mais variados artistas, de Vermeer aos cubistas. Também na música, desde Bach (1685-1750) a Meredith Monk (1942)¹⁷⁴.

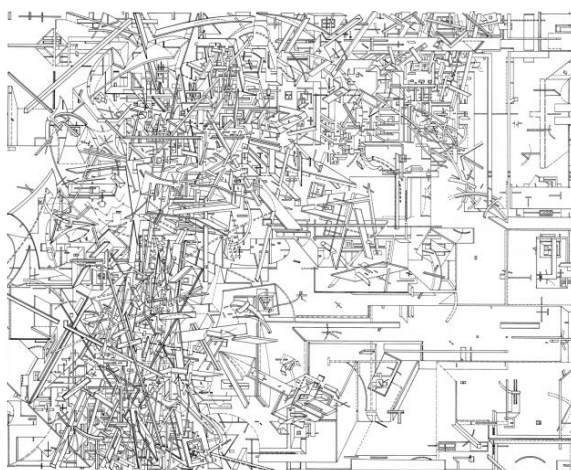


Figura 34.
Pavilhão Dance Sounds and Architecture, Daniel Libeskind, 1979.

¹⁷³ Tradução livre: “Estas são as formas como reconstruímos a cidade, imaginando visualmente a sua forma e materialidade e reconstruindo a sua estrutura: através das viagens, do teatro, dos museus, a partir do cinema e através das suas composições arquitectónicas.” BOYER, M. Christine, op. cit., p.70.

¹⁷⁴ Meredith Jane Monk (1942, Nova Iorque) compositora, performer, directora, vocalista, cineasta, e coreógrafa americana. Desde os anos sessenta, Monk tem criado trabalhos multidisciplinares que combinam música, teatro e dança.

Apesar de historicamente a música, sempre ter sido vista, como sendo a arte mais próxima da Architectura¹⁷⁵, o Cinema, consegue ser ainda mais próximo, não só pela sua estrutura temporal e espacial mas também, porque ambos articulam, na sua essência, o espaço vivido.

O espaço tridimensional inabitado, criou a matéria da Architectura moderna. A sua representação em duas dimensões, com a junção do factor tempo, constituiu material do Cinema. As pontes entre Architectura e Arte depois do século XX são numerosas, o mundo altera-se rapidamente e no domínio das artes nenhuma disciplina guarda um sentimento autónomo.

Estas duas artes, a Architectura e o Cinema, mediam e criam imagens compreensivas da vida real. Do mesmo modo que a cidade cria e preserva a imagem da cultura e de certo modo de vida, o cinema ilumina a arqueologia cultural do tempo em que foi realizado e da época que retrata.¹⁷⁶

“Both forms of art define the dimensions and essence of existential space; they both create experiential scenes of life situations.”¹⁷⁷

Este súbito interesse na expansão do pensamento arquitectónico indica claramente que a arte da Architectura se houvera tornado incerta na sua essência e sobretudo no seu futuro. A fotografia e, consequentemente, o cinema, afectaram profundamente a forma de o espectador olhar a Architectura, a Escultura, e até, a Pintura.

¹⁷⁵ Pitágoras terá sido o primeiro a estabelecer uma noção relativa de proporção musical, através da matemática, por esta ser também uma proporção divina do Cosmos. Os arquitetos renascentistas usaram estas mesmas proporções musicais na sua arquitetura.

¹⁷⁶ PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.13.

¹⁷⁷ Tradução livre: “Ambas as formas de arte definem as dimensões e a essência do espaço existencial; ambas criam cenas experimentais de situações da vida real.” PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.13.

Os filmes começaram a ser estudados com o objectivo de descobrir *uma Architectura mais subtil e responsável*¹⁷⁸. Também alguns dos mais reconhecidos arquitectos da contemporaneidade, como Bernard Tschumi¹⁷⁹, Rem Koolhaas¹⁸⁰, Coop Himmelb(l)au¹⁸¹ e Jean Nouvel¹⁸², admitiram a importância do significado do cinema na formação das suas abordagens arquitectónicas.

O Cinema é uma forma de arte multi-dimensional, como afirma Jean-Luc-Godard¹⁸³:

*“There are several ways of making films. Like Jean Renoir and Robert Bresson, who make music. Like Sergei Eiseinstein, who paint. Like Stroheim, who wrote novel sound novels in silent days. Like Alain Resnais, who sculpts. Like Socrates, Rosselini I mean, who creates philosophy. The cinema, in other words, can be everything at once, both the judge and litigant.”*¹⁸⁴

¹⁷⁸ “(...) a more subtle and responsive architecture.” PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.13.

¹⁷⁹ Bernard Tschumi, (1944) é um Professor, Escritor e Arquitecto suíço.

¹⁸⁰ Remment Lucas Koolhaas, mais conhecido como Rem Koolhaas, (1944) é um Arquitecto e teórico da Arquitetura neerlandês. Actualmente é professor de Arquitetura e Desenho Urbano na Universidade de Harvard.

¹⁸¹ Coop Himmelb(l)au (1968-) é uma empresa cooperativa de Arquitectura. Coop Himmelblau foi fundada por Wolf Prix, Helmut Swiczinsky e Michael Holzer e ganhou destaque internacional através de Peter Eisenman, Zaha Hadid, Frank Gehry e Daniel Libeskind com a exposição de 1988, “Deconstructivist Architecture” que se realizou no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

¹⁸² Jean Nouvel (1945) é um arquitecto francês de renome. Estudou na École des Beaux-Arts em Paris e foi um membro fundador da *Mars 1976* e do *Syndicat de l’Architecture*. Ao longo da sua carreira, Jean Nouvel, obteve um número significativo de prémios e distinções.

¹⁸³ PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.13.

¹⁸⁴ Tradução livre: “Existem várias formas de fazer filmes. Como Jean Renoir e Robert Bresson, que fazem música. Como Sergei Eiseinstein, que pinta. Como Stroheim, que escreveu uma novela com som em dias de silêncio. Como Alain Resnais, que esculpe. Como Socrates, quero dizer, Rosselini, que faz filosofia. Noutras palavras, o cinema pode ser várias coisas ao mesmo tempo.” GODARD, Jean-Luc cit. por. PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.13.

A interacção entre o Cinema e a Arquitectura, isto é, a arquitectura da expressão cinematográfica, e a essência cinematográfica da experiência arquitectónica, é igualmente equilibrada.

Ambas são expressões de arte, fruto do trabalho de equipa e das mais variadas áreas de especialização.

Uma questão pertinente que se coloca é se, a arquitectura do cinema - livre de questões práticas e funcionais, tecnologia e custo – poderá eventualmente ter a capacidade de proporcionar alguma vantagem estética sobre os projectos arquitectónicos reais.

Assim, o nosso interesse neste tema, expressa-se na capacidade que o Cinema tem em construir espaços mentais imaginários; e pela reflexão do conceito efémero arquitectónico inerente à mente humana, ao pensamento e à emoção, sendo que a imagem arquitectónica e a articulação do espaço, criam a base dramática e o ritmo de qualquer filme.¹⁸⁵

Segundo Juhani Pallasmaa (2001) da mesma forma que:

*“The value of a great film is not in the images projected in front of our eyes, but in the images and feelings that the film entices from our soul”*¹⁸⁶

também

*“The artistic value of great architecture is not in its material existence but the images and emotions that it evokes in the observer. Behind every moving image of architecture there is an image of real life.”*¹⁸⁷

¹⁸⁵ PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.32.

¹⁸⁶ Tradução livre: “O valor de um grande filme não se traduz nas imagens projectadas aos nossos olhos, mas nas imagens e sentimentos que o filme desencadeia da nossa alma.” PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.35.

¹⁸⁷ Tradução livre: “O valor artístico da boa Arquitectura não está na sua materialidade mas sim nas imagens e emoções que esta evoca no observador. Em cada imagem da Arquitectura existe uma imagem da vida real.” PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.36.

Neste seguimento, a maior semelhança entre a Arquitectura e o Cinema residirá na capacidade que ambas as artes têm de desencadear sentimentos e emoções, relacionados com a percepção e a imagem mental.

Este imaginário despoletado por ambas as artes, constitui matéria de grande interesse na procura de uma melhor compreensão acerca dos métodos de experimentação e vivência do espaço urbano.

3.8.1 | **Cinematografia Urbana, Narrativa e Percurso**

Cinematografia: s.f. Conjunto de métodos e processos utilizados para a reprodução fotográfica do movimento.

O cinema e a memória estão ligados desde sempre pois um significa a materialização do outro, ou seja, o cinema é a materialização do pensamento, da vida mental e psíquica do ser humano cuja memória e o imaginário estão conectados com movimentos¹⁸⁸. Deste modo, é impensável dissociar a arte cinematográfica da Arquitectura e da vida urbana pois os nossos pensamentos estão sempre conectados com alguma referência de lugar, referência essa, arquitectónica.

A sétima arte define-se por “frames” (que são uma sucessão de imagens), neste sentido, o cinema pode ser considerado a arquitectura da sequência da fotografia. Esta é talvez, a conexão mais absoluta e pura entre as duas artes. Como nos relembra Le Corbusier (1994), *a Arquitectura é julgada pelos olhos que veem e pelas pernas que andam*¹⁸⁹. A Arquitectura não é um fenómeno estático mas sim sucessivo, feito de imagens contínuas seguindo-se uma a outra na sucessão do tempo e do espaço, como a música ou o cinema.

¹⁸⁸ BRUNO, Giuliana, op. cit., p.21.

¹⁸⁹ CORBUSIER, Le cit por. BOYER, M. Christine, op. cit., p.52.

*"In a concrete sense, the new interface has led filmmakers to produce installations reformulating the architecture of the moving image."*¹⁹⁰

A definição de narrativa pode variar, no entanto, a maioria das definições deste termo aludem às características espaciais e temporais que vão ao encontro da sequência, sendo esta indispensável para qualquer tipo de narrativa. Assim, naturalmente, poderemos descobrir uma eterna afinidade destes termos com os estudos arquitectónicos e urbanos: a noção de percurso, e a noção de que as cidades não são apenas um contexto espacial mas sim, construções temporais, ou seja, uma narrativa do tempo.

*"In the city, time becomes visible: buildings and monuments and public ways, more open than the written record, more subject to the gaze of many men than the scattered artifacts of the countryside, leave an imprint upon the minds even of the ignorant or the indifferent."*¹⁹¹

A ideia da *promenade architecturale* de Le Corbusier (1887-1965) difere da teoria da montagem de Sergei Eisenstein em 1923, no entanto, a noção de movimento e passagem é de relevância central em ambos os argumentos, o que faz com que exista uma aliança comum entre estes dois conceitos. O movimento no cinema é essencial para a representação e captura do espaço, o mesmo acontece com a Arquitectura. Assim como o cinema cria o espaço através do movimento, é também o movimento, na Arquitectura, que revela as suas qualidades espaciais.

¹⁹⁰ Tradução livre: "Os novos interfaces levaram os cineastas a produzir instalações reformulando a arquitectura da imagem em movimento." BRUNO, Giuliana. *op. cit.*, p.56.

¹⁹¹ Tradução livre: "Na cidade, o tempo torna-se visível: edifícios, monumentos e vias públicas, expostas, mais sujeitas ao olhar de muitos homens, deixam uma marca na mente, mesmo dos ignorantes e dos que lhe são indiferentes." MUMFORD, Lewis, *op. cit.*, p.4.

O arquiteto Jean Nouvel, por exemplo, declara a imagem e a expressão cinematográfica enquanto uma experiência significativamente importante no seu processo de criação arquitectónica e oferece-nos uma perspectiva prática acerca desta temática:

“Architecture exists, like cinema, in the dimension of time and movement. One conceives and reads a building in terms of sequences. To erect a building is to predict and seek effects of contrast and linkage through which one passes... In the continuous shot/sequence that a building is, the architect works with cuts and edits, framings and openings... I like to work with a depth of field, reading space in terms of its thickness, hence the superimposition of different screens, planes legible from obligatory joints of passage which are to be found in all my buildings.”¹⁹²

Destacamos assim a relevância deste tipo de perspectivas arquitectónicas em relação ao espaço e à nossa percepção do mesmo, que segundo Jean Nouvel, estão intrinsecamente relacionados com o imaginário de um corpo em movimento e a sua consequente relação com o espaço. Esta conexão relaciona o cinema e a Arquitectura ao nível da produção e consumo do espaço, e também a níveis teóricos e práticos.

“Space is, totally, a matter of feeling. It is a practice that engages psychic change in relation to movement.”¹⁹³

¹⁹² Tradução livre: “A Arquitectura existe, como o cinema, na dimensão de tempo e do movimento. Concebemos e lemos um edifício em termos de sequências. Construir um edifício é prever e procurar efeitos e contrastes de ligação... Na sequência contínua que constitui um edifício, o arquiteto trabalha com cortes e edições, enquadramentos e aberturas... Eu gosto de trabalhar com uma profundidade de campo, ler o espaço em termos de espessura, daí a sobreposição de planos diferentes, planos legíveis a partir de articulações obrigatórias de passagem que podem ser encontradas em todos os meus edifícios.” NOUVEL, Jean, cit. por. PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.14.

¹⁹³ Tradução livre: “O espaço é matéria emocional. É uma prática que relaciona a mudança psíquica em relação com o movimento.” BRUNO, Giuliana, op. cit., p.66.

A compreensão de que o espaço é matéria emocional proporcionará um melhor entendimento acerca das práticas que envolvem o processo urbano e o cinema. Consequentemente o espaço cinematográfico demonstrar-se-á como sendo uma parcela extremamente relevante para o estudo acerca do espaço urbano.

3.8.2 | O Espaço Cinematográfico

O espaço cinematográfico abriu novas possibilidades de conhecimento acerca do espaço urbano. Arquitectos e urbanistas começaram não só, a rever a ambiência urbana - através de processos de evolução histórica, industrialização e/ou guerras - como também, através da sua estrutura “interior”, ou seja os termos sociais, políticos e económicos, como sendo fragmentos essenciais à sua caracterização.¹⁹⁴

A opinião de Simmel (1903), de que a metrópole pode ter efeitos adversos na psicologia social, e até na saúde mental dos seus habitantes¹⁹⁵, mostra-nos uma analogia surpreendente com a teoria da montagem cinematográfica:

*“Man is a Creative whose existence is dependent on the differences (...) his mind is stimulated by the difference between present impressions and those which have preceded.”*¹⁹⁶

Neste contexto, destacamos a opinião do autor Richard Koeck (2003), que nos remete para o facto de que, um maior conhecimento acerca do espaço cinematográfico, mostrar-se-á enquanto um processo determinante para o

¹⁹⁴ KOECK, Richard – *Cine-Scapes; Cinematic Spaces in Architecture and Cities*, p.15.

¹⁹⁵ SIMMEL, Georg – *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*.

¹⁹⁶ Tradução livre: “O homem é um ser criativo cuja existência é dependente das diferenças (...) a sua mente é estimulada através da diferença entre as impressões presentes e as que as precederam.” SIMMEL, Georg cit. por KOECK, Richard, op. cit., p.15.

conhecimento do espaço real, o que poderá revelar-se enquanto um processo fundamental para os estudos acerca da Arquitectura e das cidades.¹⁹⁷

O conhecimento acerca do espaço cinematográfico pode tornar-se também num instrumento de comunicação espacial, tendo por exemplo a própria Arquitectura enquanto ponto de referência do cenário cinematográfico. Assim, através desta atenção, em relação às articulações cinematográficas do espaço, será possível uma melhor percepção do mesmo, não só cinematograficamente mas também no próprio local.

Foi neste seguimento, que procurámos identificar na cidade, através do espaço cinematográfico, uma identidade definida pelo próprio cinema. A cidade cinemática surge assim enquanto modelo, pois no cinema a cidade representa por si só uma personagem.

3.8.3 | A Cidade Cinemática

“Architecture is dead. I have read its obituaries. One cultural analyst writes: “after the age of architecture-sculpture we are now in the time of cinematographic factitiousness (...) From now on architecture is only a movie.”¹⁹⁸

Cada cidade tem uma identidade exclusiva que é transmitida através da sua Arquitectura que por sua vez é o resultado das mais variadas transformações histórico-temporais.

¹⁹⁷ KOECK, Richard, op. cit., p.38.

¹⁹⁸ Tradução livre: “A Arquitectura está morta. Eu li o seu obituário. Um analista cultural escreve: “após a época da arquitectura e da escultura estamos agora no tempo do cinema (...) A partir de agora, a Arquitectura é apenas um filme.” VIRILIO, Paul cit. por TABOR, Philip – *The Unknown City – Contesting Architecture and Social Space*, p.123.

O cinema, enquanto ilusão e manipulação da imagem da cidade, tem geralmente como base, um espaço existente, no entanto, a sua representação é sempre controlada de modo a transmitir a visão do realizador.

O cinema é uma arte de ilusão. O seu objectivo é sempre o de narrar uma história através da alienação total do espectador, pela sua imersão numa realidade que não é a do seu mundo ou vida. Um filme, seja ele de carácter ficcional ou documental, vive essencialmente da sua narrativa e das suas personagens. A cidade também. Enquanto expressão física da passagem do tempo e ao ser o habitat natural do Homem podemos afirmar que a cidade é a expressão física do espaço existencial humano.

É adquirido que para que o cinema exista, é necessária e fundamental uma compreensão do espaço físico, no entanto, a questão que se tem vindo a colocar é se as concepções arquitectónicas recentes terão como base determinado conceito cenográfico, originado a partir da sétima arte.

Através da sugestão de um tema, da determinação de um espaço concreto ou até, da criação de uma ambiência associada, a cidade pode definir uma história. Assim, ao determinar uma cidade onde se vai desenrolar a acção de um filme, esta sugere vários temas, estando estes directamente associados à sua história e identidade. Ou seja, existe sempre uma ideia cinematográfica adjacente a uma cidade, por exemplo: à cidade de Paris frequentemente associamos o romance, Roma indiscutivelmente, a eterna cidade histórica de Fellini, Nova Iorque, pelo seu carácter polivalente poderá abranger qualquer tipo de narrativa embora mais frequentemente associada a acções policiais ou de gangues, não sendo possível no entanto, definir apenas um tema para cada cidade; mesmo que Nova Iorque seja o cenário ideal para um filme de acção, também pode ser o cenário ideal para um filme acerca do mundo competitivo empresarial, para um romance ou mesmo para um filme histórico, dependendo da abordagem feita pelo realizador.

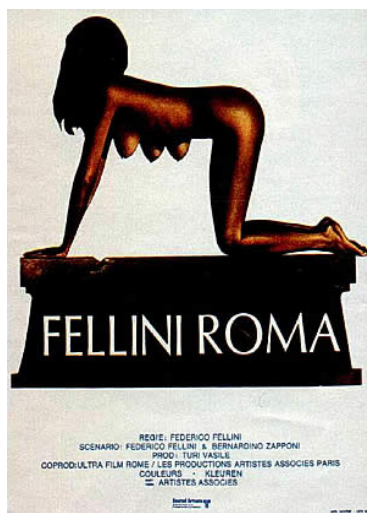


FIGURA 35.
Cartaz do filme Roma de Frederico Fellini aludindo à simbologia da História da criação da cidade..



FIGURA 36.
Frames do filme, Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, em dois locais da cidade de Paris: Rue des Trois Freres e Sacre Coeur.

3.9 SÍNTESE CONCLUSIVA

Hoje em dia é inexequível praticar qualquer tipo de definição e categorização da Arte, sem referenciar as múltiplas disciplinas abrangentes, reque-rendo estas, continuamente novos termos e maneiras de pensar que nos permitam identificar as particularidades, bem como, as diferenças das mais variadas práticas artísticas. É neste seguimento que, Jane Rendell, propõe uma compreensão da Arte enquanto resultado de um processo específico, de produção e recepção, que opera num campo extenso e interdisciplinar, onde os termos não se traduzem apenas numa disciplina, mas em muitas em simultâneo.

Da sua necessidade de sair do museu foi no espaço urbano, que este tipo de intervenções atingiu um relevo e significado expressivos. Na sua relação com o campo artístico, este tipo de intervenções, enquanto obras de arte contemporâneas, passam assim a ter um papel menos expressivo de deter-minada ideia, ao invés, actuam enquanto expressão de uma manifestação cultural.

Foram as experiencias artísticas da década de 60, do século XX, que al-teraram a forma de percepção da obra de arte. Em vez do espectador se posicionar perante a obra de arte, este passou a estar dentro do próprio objecto. Neste sentido, a concepção espacial passou a ser tema de várias expressões artísticas.

Nas artes cénicas estes factores destacaram-se na relação entre o espectador, actor e espaço cénico, e assim surgiram as mais variadas alternativas à co-mum sala de teatro tradicional, ao mesmo tempo, o cinema, ao surgir ao espectador na forma de uma imagem possibilitou o desenvolvimento dos imaginários urbanos associados à cidade.

Foram movimentos como o Cubismo, Constructivismo, Futurismo e mais tarde, o Minimalismo, que promoveram e criaram novas convenções artís-ticas, que pretendiam destacar-se das anteriores, levando assim a reflexão acerca do domínio espacial, para manifestações directas no espaço público.

Desde os finais do século XIX, que tem vindo a constatar-se uma crescente e constante reflexão acerca das dinâmicas relacionais entre a obra e o lugar. Mais tarde, na transição para o século XXI, verifica-se uma ruptura com o conceito de museu e assiste-se a uma crescente inserção de obras artísticas no espaço público, assumindo estes processos novas relações entre a arte e o espectador.

O espaço público e o espaço urbano são locais tendencialmente difíceis de serem lugares, assim admitimos a relevância das novas dinâmicas artísticas que ao dinamizarem e promoverem um contacto directo entre a obra e o utilizador, e ao localizarem-se no espaço público, automaticamente criarem um diálogo com o seu utilizador. Desta forma é possível promover a sociabilização e a experimentação espacial de determinado local, que por via deste processo se converte num lugar.

Paralelamente, no final do século XIX, a questão da imagem e da memória associada a esta começam a ganhar expressão e relevância. É com a fotografia que surge um novo e inesperado paradigma, a imortalização do momento, este que por sua vez possui um carácter efémero que se desvanece no tempo e no espaço. Com esta nova possibilidade iniciam-se novas questões acerca do significado do efémero e inclusivamente da sua possibilidade de permanecer no tempo e no espaço através da memória.

Neste sentido tanto a fotografia como o cinema vieram perpetuar novas formas de registo histórico. A compreensão desta vontade de materializar o passado, levar-nos-á a um melhor entendimento acerca das novas práticas urbanas com as quais a Arquitectura se tem deparado, nomeadamente as questões relacionadas com o património e a sua reabilitação.

CAPÍTULO IV

cidade | memória

4.1 TÉCNICAS DE REPOSIÇÃO CONTEXTUAL

“A memória não trata de factos, mas de reconstruções.”¹⁹⁹

Na sua origem, a palavra património, estava ligada a estruturas familiares, económicas e jurídicas de determinada sociedade.²⁰⁰ O património, na sua essência, requer um questionamento, na medida em que, este se constitui enquanto sendo um elemento fundamental e revelador de certa condição sociológica. A modificação espacial da cidade, deriva das necessidades e vontades sociais de determinada época.

No século XIX surgiram algumas teorias que visavam a manutenção da justaposição histórica, ou seja, apenas com base em conhecimentos histórico-culturais poderiam ser efectuadas intervenções contemporâneas sobre edifícios antigos considerados património histórico.

A visão de que o projecto podia difundir novas acções, materiais e tecnologias - embora a matriz estruturante tivesse sempre como suporte conceitos históricos adjacentes ao local da intervenção - rivalizava com outras teorias, que propunham uma tendência mais homogénea, conceito esse diferenciado pelas escolas inglesa e francesa.

A conservação implica sempre um acto de arriscar no terreno da interrogação e da interpretação. John Ruskin (1819-1900)²⁰¹, autor inglês do século XIX, desenvolveu uma teoria da restauração suportada pela preservação da imagem do monumento sem qualquer alteração temporal. Este autor identifica, na cidade histórica, o papel memorial do monumento.

¹⁹⁹ BRANDÃO, Pedro, op. cit., p.36

²⁰⁰ CHOAY, Françoise – *Alegoria do Património*, p. 11.

²⁰¹ John Ruskin (1819 – 1900) foi um escritor e poeta britânico. Destaca-se da sua obra o seu trabalho enquanto crítico de arte e crítico social. Os seus ensaios sobre Arte e Arquitetura foram extremamente influentes na época Vitoriana, no entanto mantém a sua actualidade até aos dias de hoje.

Neste sentido todo o lugar adjacente ao monumento torna-se fulcral para uma melhor contextualização cultural, que perdurará no tempo e no espaço.

Este autor apresentava ideias exactamente opostas às de Viollet-le-Duc (1814 - 1879) ²⁰², que defendia o restabelecimento da situação original do edifício. Todos os acréscimos e alterações ocorridos, ao longo da história do edifício, deveriam ser desprezados, com o objectivo de encontrar a unidade estilística de origem.

Pelo contrário Ruskin acreditava que qualquer interferência no edifício imprimiria um novo carácter à obra retirando-lhe assim toda a sua autenticidade. Segundo a visão deste autor admitir-se-iam apenas intervenções de conservação sobre os monumentos:

“A restauração é a destruição do edifício, é como tentar ressuscitar os mortos. É melhor manter uma ruína do que restaurá-la.”

²⁰³

Sintetizando, para Ruskin em primeiro lugar estaria a prevenção da degradação ou destruição de qualquer monumento. Assim, seria possível, na opinião do autor, evitar a perda de contacto com o legado e património histórico.

Pelo contrário, Viollet-Le-Duc propôs uma directa ruptura com o passado ao sugerir a valorização do espaço urbano actual e futuro, continuando a atribuir à historiografia o papel criador, embora liberto de dogmas.²⁰⁴ Este autor francês do século XIX, representa uma atitude progressista face às técnicas de reposição contextual, defendendo a restituição formal do monumento, ou seja, a sua reconstrução com o objectivo de melhorar a

²⁰² Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 — 1879) foi um Arquitecto francês e um dos primeiros Teóricos da Conservação do património histórico.

²⁰³ RUSKIN, John cit por CHOAY, Françoise — *As questões do Património — Antologia para um combate*, p.XXII.

²⁰⁴ CHOAY, Françoise - *A Alegoria do Património*, p. 163 a 165

estética urbana.²⁰⁵

A principal contribuição deste autor, consistiu no estudo das técnicas construtivas bem como das estratégias de composição, ao longo do tempo, relevando assim uma postura científica face ao processo do restauro:

*“Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo num estado completo que pode não ter existido nunca em dado momento.”*²⁰⁶

Esta visão sugere várias questões relativas à permanência simbólica. Por exemplo, se a técnica moderna permite a reconstrução nos moldes originais de um edifício, como poderemos diferenciar o que é actual do que o que é histórico?

Esta consideração do património histórico tomou protagonismo ao longo de todo o século XIX e viria a ter a sua expressão mais clara, na obra de 1903, do austríaco Alois Riegl, *O culto moderno dos monumentos*²⁰⁷. Esta demonstra-se como sendo fundamental e extremamente relevante acerca das questões que compõem a problemática da conservação de monumentos históricos.

A obra divide-se em três capítulos principais, o primeiro é dedicado à apresentação dos valores atribuídos aos monumentos e a sua consequente evolução histórica, o segundo capítulo trata o tema dos valores de recordação e a sua evolução histórica, e o terceiro e último capítulo foca os valores da contemporaneidade e a sua relação com o culto do monumento. Desta forma, assume-se uma reflexão fundada sobre o valor do monumento enquanto evento histórico.

²⁰⁵ CHOAY, Françoise— *As questões do Património – Antologia para um combate*. p.146 a 163.

²⁰⁶ idem, p.146 a 163.

²⁰⁷ RIEGL, Alois - *O culto moderno dos Monumentos*.

A visão de Riegl perdurará até à actualidade em que os monumentos detêm um carácter mais polissémico e amplo, preservando no entanto, o seu carácter representativo do património histórico.

É precisamente este carácter memorial que pretendemos aprofundar na relação do património com a evolução do espaço urbano e social. Neste sentido, uma melhor compreensão acerca da memória enquanto matéria pertencente ao passado e em constante relação com a cidade demonstra-se pertinente ao longo deste processo reflexivo.

4.2 CIDADE-MEMÓRIA

A palavra monumento deriva etimologicamente do substantivo latino *monumentum*, que deriva do verbo *monere*: *advertir, lembrar à memória*.²⁰⁸ O monumento caracteriza-se pela capacidade de identificação podendo ser entendido enquanto sendo um dispositivo memorial, fruto de determinada intencionalidade, que apela a um permanente diálogo na sociedade.

Destacamos o carácter afectivo do propósito deste tipo de edificações que ao permanecerem no espaço, possuem a capacidade de transmitir, pela emoção, uma memória viva:

*“A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de actuação sobre a memória.”*²⁰⁹

Torna-se no entanto relevante destacar que esse passado invocado, de certa forma pelo monumento, é fundamental enquanto meio de preservação, não só de uma construção mas sim de uma identidade própria, que pode pertencer a uma comunidade religiosa ou étnica, nacional, tribal ou familiar.

*“O monumento assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo. Ele é garantia de origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos inícios. Desafia a entropia com uma acção dissolvente que exerce o tempo sobre todas as coisas naturais e artificiais, tenta apaziguar a angústia da morte e do desaparecimento.”*²¹⁰

Porque, do passado restam apenas pedaços, velhas fotografias ou histórias familiares repetidas vezes e vezes sem conta; as memórias são sempre fragmentadas, incertas e por vezes, até contraditórias.

²⁰⁸ CHOAY, Françoise – *As questões do património - Antologia para um combate*, p.16.

²⁰⁹ CHOAY, Françoise – *Alegoria do Património*, p. 18.

²¹⁰ *idem*, p. 18.

O passado regressa assim de surpresa e fragmentado e o problema surge precisamente na sua reconstrução. Podemos na cidade continuar a reconstruir edifícios antigos recorrendo a artifícios e detalhes arquitectónicos que nos remetam para o passado e assim, simular a arte de viajar no tempo e no espaço através de composições arquitectónicas e da conservação histórica, no entanto continuará sempre a faltar algo: o contexto.

A visão propiciada pela contemporaneidade da cidade, muitas vezes implica uma certa nostalgia ou revivalismo que nem sempre é compatível com os modos de vida contemporâneos. No entanto o papel da história e da memória, e os conceitos de espaço e tempo, na nossa concepção de cidade contemporânea, necessitam de ser reconsiderados quando estes se relacionam directamente com vestígios de modelos e construções de períodos anteriores.

“En vez de hablar del patrimonio- simplemente como legado-, es preciso hablar de la acción sobre el patrimonio para fomentar nuevas actividades y satisfacer nuevas necesidades”²¹¹

Podemos considerar que a memória é um elemento chave na criação de um lugar, embora seja também relevante o conhecimento de que a memória também pode ser subjectiva a outros contextos, nomeadamente a política e outras operações do foro psíquico.

A preservação histórica interessa-se pelo contexto. Procura através da reconstrução e restauro de fachadas, transmitir a ilusão de que estas composições arquitectónicas são meramente intervenções cenográficas ou planos de fundo para a peça de teatro que é a vida. Nesta ordem de ideias, a imitação ou a aplicação conceptual pode ser um estímulo para a criação contemporânea.

²¹¹ Tradução livre: “*Em vez de falarmos do património - simplesmente como legado -, é preciso falar das acções sobre o património de modo a fomentar novas actividades e satisfazer novas necessidades.*” Professor Xavier Greffe, Universidad de la Sorbona, cit por MARTÍN, Enrique Saiz – *Hacia un nuevo modelo – sostenible y social – de gestión del patrimonio cultural* p.17.

No entanto, a imitação e aplicação do que se pode chamar da *‘nossa herança arquitectónica’*²¹², não pode, do mesmo modo e num sentido restrito, ser considerada como a própria reincarnação dessa mesma herança, na forma da Arquitectura dos nossos dias.

Pelo contrário, ao passear por uma cidade aglomerada de várias imagens desconstruídas, pertencentes a diversos períodos históricos, torna-se mais difícil apreender a ordem sintética da cidade do mesmo modo que não conseguiremos colectivamente assumir a história reconstruída. Posto isto e subscrevendo Boyer: o nosso sentido de totalidade urbana está quebrado, desde há muito.²¹³

Para Certeau (1984), o caminhar pela cidade constitui uma forma elementar de a experienciar.

*“Whose bodies follow the thicks and thins of an urban “text”
they write without being able to read it.”*²¹⁴

É neste sentido, que o autor considera que este movimento de *deambulamento* compõe uma história – que não possui actor nem espectador – concebida através de fragmentos de trajectórias e pedaços de espaços. Assim, podemos considerar que o caminhante da cidade possui a capacidade, numa relação com a sua posição, de condenar certos lugares da cidade à inércia e ao desaparecimento, ao mesmo tempo possui também a capacidade de compor, com outros lugares, uma relação íntima que lhe dá vida e continuidade, neste seguimento, a retórica do acto de deambulamento pela cidade torna-se de extrema relevância no que toca à temática da reabilitação urbana.

Através destes exemplos poderemos concluir que um aspecto fundamental para a existência dos lugares é a presença humana nestes.

²¹² Yamamoto, G. (1958) *O desenvolvimento da Arquitectura contemporânea e a consciência da tradição*, p.1 a p.8.

²¹³ BOYER, M. Christine, op. cit., p.375.

²¹⁴ Tradução livre: *“Cujos corpos seguem a espessura de um “texto urbano” que vão escrevendo sem, no entanto, o poder ler”* CERTEAU, Michel de – *The Practice of Everyday Life*. p.93

“Walking, which alternately follows a path and has followers, creates a mobile organicity in the environment, a sequence of phatic topoi.”²¹⁵

A partir daqui pretendemos compreender e aprofundar o papel da memória na cidade e a sua importância nas transformações orgânicas que, ao processarem-se no espaço e no tempo, permanecem e vivem no lugar da memória.

A compreensão das dinâmicas associadas ao conceito de museu, que consequentemente originou outros, nomeadamente comercialização e museificação do património, demonstrar-se-ão importantes no destaque da extrema relevância dos pontos de ruptura, enquanto partes fundamentais da orgânica e contínua evolução do espaço urbano.

4.2.1 | Cidade-Museu

Como já referimos, a elaboração do conceito de património tem vindo a desenvolver-se progressivamente desde o final do século XVIII. Podem assinalar-se conceitos antecedentes vinculados à admiração das criações realizadas por antepassados – o interesse pelo colecionismo, ou o respeito perante algumas construções remotas. Estas inquietudes vieram a dar aso ao conceito de Museu – note-se que as criações artísticas seriam outrora promovidas e financiadas pelas monarquias, pela igreja ou pela nobreza.

Segundo Enrique Saiz Martín²¹⁶ (2014), terá sido este interesse e admiração pela criação artística, pelos objectos belos e raros, que mais tarde,

²¹⁵ Tradução livre: *“Andar a pé, que alternadamente segue um caminho e forma seguidores, cria uma organicidade móvel no ambiente, uma sequência comunicativa.”* CERTEAU, Michel de – *The Practice of Everyday Life*. p.93

²¹⁶ Enrique Saiz Martín, Arquitecto, Director Geral de Património Cultural do Conselho de Cultura e Turismo: Junta de Castilla e León, Espanha.

levaria a uma consciencialização e atitude de proteção dos mesmos²¹⁷. Será neste momento, no final do século XVIII e princípio do século XIX, aquando da produção do mundo moderno - com a delimitação dos territórios das nações, e a busca de características próprias de identidade – que se recorrerá aos monumentos e às criações artísticas vinculando-as à busca de um espírito colectivo. A esta época associam-se também, as trocas sociais e o início da reivindicação do que era considerado colectivo, isto é, de interesse público. Todos estes aspectos serão incorporados no que virá a ser a definição de património.

Para Françoise Choay²¹⁸ o património é constituído pelo quadro estrutural das sociedades humanas, ou seja, o património é edificado no espaço pelos homens e, consoante a sua inserção temporal, pode ser classificado como histórico ou contemporâneo.

A história enquanto fenómeno urbano por excelência, por sua vez, influencia a cidade, enquanto conjunto de símbolos estratificados ao longo do tempo histórico, assim, a cidade enquanto acervo histórico e museu da história, marcada nas ruínas, nos monumentos, e nas marcas do tempo incisivas em todas as suas construções. A cidade como sinónimo de história.

O museu sempre forneceu o contexto espacial para o desenvolvimento e morada dos mais diversos tipos de projectos e propostas artísticas. Existe também, um número significativo de projectos, que operam fora dos museus, recorrendo a técnicas similares e destacando eventos importantes ou que, de alguma forma, marcaram a história e definiram património imaterial, com isto entenda-se cultural.

No entanto, num mundo hedonista, a vivência do museu pode tornar-se numa experiência lúdica na medida em que o que é exposto se torna num objecto de prazer.

²¹⁷ MARTÍN, Enrique Saiz, op. cit., p.17.

²¹⁸ CHOAY, Françoise – *As questões do património - Antologia para um combate*, p.11.

“ (...) o que o público deseja é a dimensão lúdica da obra de arte”²¹⁹.

Deste modo, segundo Maria Dulce Loução (2013), o museu transforma-se numa imagem supostamente erudita representativa de uma sociedade de consumo elevando assim a Arquitectura à categoria de obra de Arte, sendo no limite, a Arquitectura a obra a observar.

Neste sentido, a autora reforça a importância da distinção entre o museu e os objectos que ali se expõem uma vez que o Museu é a Arquitectura enquanto objecto, e não o seu conteúdo.

“Museu assume-se como cristalização de uma certa visão do mundo, que interpreta e legitima o objecto exposto enquanto parte de um processo interpretativo das qualidades intrínsecas, num percurso cenográfico.”²²⁰

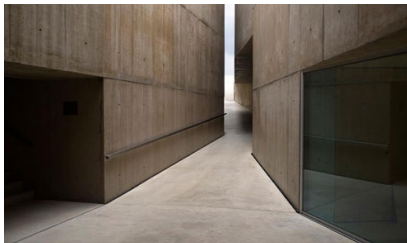


Figura 37.
Perspectiva da entrada do Museu Rupestre de Foz Côa.



Figura 38.
Gravuras rupestres, Museu Rupestre de Foz Côa.



Figura 39.
Perspectiva exterior do Museu Rupestre de Foz Côa.

²¹⁹ LOUÇÃO, Maria Dulce – Paisagens Interiores: para um projecto em Arquitectura, p.88.

²²⁰ idem, p.89.

Para André Malraux²²¹ o museu é ordenado pela História, assim, a nossa concepção de qualquer criação nunca deixa de atribuir importância à sucessão das obras.

Também José Manuel Castanheira (2015), afirma que a cenografia deverá sempre acompanhar uma história, neste sentido, um dos exemplos perfeitos para a sua aplicação é a museologia:

*“Porque os museus, têm o dever de contar uma história. E por trás do conceito clássico de museologia, do somatório de objectos, está também uma história implícita.”*²²²

Posto isto, assumimos que, de facto, como afirma José Manuel Castanheira, a cenografia tem sempre a função de contextualizar uma determinada história, e o museu deverá contextualizar as suas obras, situando-as no tempo e no espaço.

O conceito de museu, veio a colocar outras questões pertinentes relacionadas com o grande impacto nostálgico e de singularidade associados a este conceito, este factor trouxe outras complicações relacionadas com lógicas capitalistas que, ao atribuírem um valor comercial ao museu e aos seus objectos, desconstruíram o significado fundador e a forma de experienciar o património.

4.2.2 | Comercialização e Museificação do Património

Segundo Fraçoise Choay (2011), torna-se contraditório, o estatuto do monumento, e o modo como, na nossa sociedade, globalmente normalizada, este se materializa, enquanto dispositivo universal da identidade de determinada sociedade. Assim, a autora delimita dois aspectos da *museificação* do património: por um lado os desenvolvimentos solidários da cultura de

²²¹ MALRAUX, André – *O Museu Imaginário*, p.252

²²² Entrevista realizada pela autora a José Manuel Castanheira, Anexo I.

massas, por outro, a inevitável comercialização do património edificado bem como dos museus²²³.

A aceção do termo cultura assenta numa hipótese segundo a qual, um contacto físico com algum objecto de valor patrimonial, concederá ao visitante uma satisfação cultural imediata; o problema reside no modo que, por vias deste processo directo, sejam ocultados o tempo e o trabalho necessários à inteligência histórica do monumento, bem como, à sua verdadeira percepção estética.

Neste sentido, a forma como nos relacionamos com o passado apresenta-se como sendo extremamente influenciada pelas dinâmicas actuais, associadas à rapidez da mudança social, o que faz com que, os modelos de identificação com o passado, percam alguma continuidade. Por outro lado, tem-se assistido a uma contínua reafirmação das identidades colectivas, face às tendências de uniformização individual, que se traduzem numa crescente preocupação com a preservação do património.

Este sentimento nostálgico colectivo, de pertença, contribuiu para o aparecimento de um mercado patrimonial, acrescentando-se assim, à lógica da singularidade do objecto, uma outra lógica de valor comercial.

Assim, Françoise Choay (2011), identifica três formas de resposta às problemáticas actuais relativas ao que fazer com o património na cidade: a primeira, passa pela educação e formação; a segunda, pela utilização ética das nossas heranças arquitectónicas (comercializadas sob o nome de património), e a terceira é a participação colectiva na produção de um património vivo e presente na cidade.²²⁴

Destas interessa-nos destacar a terceira, na medida em que, se torna necessária uma reconquista da competência de reabitar e reutilizar, um património contemporâneo que surja na continuidade de um antigo, ainda que para isso, se alterem os seus usos:

²²³ CHOAY, Françoise – *As questões do património - Antologia para um combate*, p.44.

²²⁴ idem, p.50 a 53.

“(...) devíamos arrancar os locais e os edifícios antigos ao gueto museológico e financeiro.”²²⁵

Para isso existem variadas alternativas, nomeadamente a adaptação dos mesmos para novos usos, renunciando assim, ao paradigma formal da restauração e intangibilidade histórica. O maior desafio residirá num entendimento e aprendizagem do saber respeitar o passado, associando a este, as transformações necessárias e aplicação de novas técnicas construtivas.

A identificação de situações que conectam a cidade, o património e o passado, com a contemporaneidade, sugerir-nos-ão uma aproximação a este tema. Assim, percorrendo a cidade e analisando as suas crises e rupturas, poderemos produzir um discurso crítico, e deste modo, procurar compreender formas alternativas, de encarar e enfrentar esta problemática que se apresenta como sendo cada vez mais relevante no panorama da contemporaneidade.

Segundo Boyer (1994), cidades remotas como Roma ou Paris, apresentam uma contaminação polissémica de memórias, tornando-se assim, em autênticos livros de História onde o factor tempo, é visível nos padrões da cidade.

“The history book of what these cities have become, of all that they might have been or once were, have been blended and shuffled by time into changing patterns that always contain a trace of their otherness”²²⁶

Pelo contrário, *ciudades-museu*, como Veneza ou Florença, ou bairros históricos como Le Marais em Paris, ou as áreas de Westminster em Londres, presenteiam o espectador com cenários trágicos, relevando um gosto antiquado pelo passado em que a heterogeneidade experimentalista típica da cidade, foi reduzida à normalidade cenográfica ordenada e restaurada.

²²⁵ CHOAY, Françoise, *ibidem*, p.52.

²²⁶ Tradução livre: “O livro de história em que as cidades se tornaram, entre tudo o que poderiam ter sido ou uma vez foram, misturou-se e arrastou-se pelo tempo em padrões modificados que contém sempre um traço da sua alternidade.” BOYER, M. Christine, *op. cit.*, p.192



Figura 40.
Coliseu de Roma.



Figura 41.
Contrastes na Cidade de Veneza.



Figura 42.
Le Marais, Paris.

Através destes exemplos é possível compreendermos que, na caracterização da Arquitectura não fazem sentido as noções puramente racionais da forma associada à função, mas sim uma linguagem constituída através de rupturas e descontinuidades, pois a Arquitectura não traduz uma linguagem única, mas resulta, de uma combinação de fragmentos pertencentes a sistemas heterogéneos e distintos.

É neste sentido que, a importância dos pontos de ruptura ou transição, se demonstra extremamente relevante para a continuidade histórica e para a constante actualização da linguagem arquitectónica.

4.2.3 | A importância da Ruptura

“O interesse pelo valor simbólico e pelos valores da temporalidade no espaço público não impede que valores identitários orientados ao futuro também se manifestem”²²⁷

²²⁷ BRANDÃO, Pedro, op. cit., p.35.

Ao longo da história podemos observar que a cada ponto de ruptura entre os modernos e os tradicionalistas ocorre um fenómeno cíclico, podendo este ser descrito como uma “crise de memória”, nomeadamente no fim do século XIX e, novamente nas últimas décadas do século XX, podemos considerar que ocorreu uma crise de memória.

Le Corbusier, acreditava que o arquitecto deveria aplicar no seu desenho o uso da configuração geométrica pura, separando visivelmente as áreas funcionais permitindo, assim, que o ângulo e a linha recta dominassem. Decomposta em formas puras, geométricas e classificações rígidas dedicadas a ceder à eficiência e ao progresso tecnológico, a cidade moderna não guardou um lugar para composições cenográficas. As imagens puras e cristalinas da Arquitectura moderna atenuaram o prazer do olhar.

Esta crise é provocada, talvez, pelo desejo de estabelecer uma ruptura, de quebrar com as tradições, tal como os modernistas fizeram e os pós-modernistas propõem. Esta crise reconhece que falta algo no presente, ao mesmo tempo, cria um desejo súbito de colecionar os mais variados objectos e memórias do passado e guardá-los em museus, de modo a que, estes itens, não se percam pelo tempo, e, sobretudo, não perturbem o caminho para o futuro.

«Conceber a cidade como património tem a ver com a forma como idealizamos o seu destino.»²²⁸

Gakuji Yamamoto (1958), fala destas rupturas e explica este fenómeno da seguinte forma:

“(...) em todas as épocas, a vida humana e as actividades da sociedade tiveram por fim construir habitações com os melhores materiais possíveis e por meio da melhor técnica à sua disposição, de modo a proteger os habitantes dos fenómenos naturais e a satisfazer as várias necessidades inerentes à vida.”²²⁹.

²²⁸ PEREIRA, Paulo, op. cit.

²²⁹ YAMAMOTO, Gakuji, op. cit., p.2.

Kokusai Kentiku (1958) vai mais longe afirmando que em qualquer época a vida e a consciência dos seres humanos exigem da Architectura determinados parâmetros bem definidos e assim, fazem com que exista uma organização e um método bem definidos para os produzir. Estas duas condições, o tema e o método, criam determinado protótipo arquitectónico que está de acordo com essa época, no entanto, à medida que os tempos mudam, esse protótipo deixa de se adequar e aí cria-se um estado de desequilíbrio (de ruptura) para que essa arquitectura se adapte novamente às realidades da época. Uma vez levada a cabo esta inevitável e ‘nova realização da arquitectura’, outro protótipo arquitectónico aparecerá.²³⁰

O movimento moderno na arquitectura, reivindicou nas palavras e na prática tanto de Le Corbusier (1887- 1965) como de Gropius (1883-1969)²³¹, o próprio papel revolucionário: condenar a cidade antiga desusada e obsoleta, com as suas ruas estreitas e a sua irracionalidade, carregada de símbolos demasiado complexos e estratificados, para os substituir pela cidade nova, berço do homem novo. Os arquitectos passaram então a encarregar-se da dissolução dos sistemas simbólicos em vez de os protegerem e lhes darem continuidade. As condições necessárias para a criação artística são agora objecto de vaga nostalgia.

“The standart architecture of our time has normalized emotions by eliminating the extremes of the spectrum of human emotions: melancholy and joy, nostalgia and ecstasy.”²³²

²³⁰ KENTIKU, Kokusai cit. por YAMAMOTO, Gakuji, op. cit., p.4

²³¹ Walter Gropius (1883 — 1969) Arquitecto alemão, considerado um dos principais nomes da arquitectura do século XX. Foi o fundador da Bauhaus, escola que foi um marco nas mais diversas artes como o design, arquitectura. Foi também director do curso de arquitectura na Universidade de Harvard. Walter Gropius iniciou sua carreira na Alemanha, mas com a ascensão do nazismo na década de 1930, emigrou para os Estados Unidos onde desenvolveu a maior parte da sua obra.

²³² Tradução livre: “A arquitectura standart do nosso tempo normalizou as emoções eliminando os extremos do espectro das emoções humanas: melancolia e alegria, nostalgia e ecstasy.” PALLASMAA, Juhani, op. cit.,p.29

Assim, estes pontos de ruptura enquanto meios de transição entre épocas mostram-se fulcrais enquanto momentos de re-adaptação social, no entanto, ao possuírem uma dimensão temporal ilimitada – podemos considerar que estamos em constante ruptura – estes momentos propiciam novas questões relacionadas com a constante actualização das iniciativas de reposição contextual.

Ao tentarmos reintroduzir um monumento em desuso no circuito da utilização, impedindo-o de um destino museológico, devemos ter em conta que a reutilização, é sem dúvida, a forma mais paradoxal, audaciosa e difícil de valorização patrimonial. Atribuir um novo destino a um edifício é uma operação difícil e complexa, que não se deve fundar apenas sobre uma semelhança com o destino original.²³³

O significado dos lugares está no seu uso²³⁴ sendo por isto aceitável, para Pedro Brandão (2014), que antigos edifícios possam sofrer, no processo de (re)adaptação, uma substancial alteração, mantendo no entanto, a forma do edifício (da catedral ou do castelo) e a mesma denominação isto é, que os possamos designar como se fossem a mesma coisa, embora na verdade, já não o sejam²³⁵.

Assim, a vida de um edifício pode aumentar – através de formas e métodos de revisitação e consagração da memória - mesmo quando este “desaparece”.

Os processos de transição, são momentos em que o simbolismo do espaço acolhe e legitima as novas identidades urbanas, permitindo a (re)adaptação de espaços e edifícios a novos usos, daí a sua relevância na e para a cidade.

Neste sentido, uma reflexão acerca das acções sobre o património, proporcionará um melhor entendimento acerca do próprio território enquanto uma construção histórica que se propaga no tempo e no espaço desenvolvendo-se, não apenas numa, mas em várias direcções ao mesmo tempo.

²³³ CHOAY, Françoise - *Alegoria do Patrimônio*, p.233.

²³⁴ Wittgenstein 1963 cit por BRANDÃO, Pedro, op. cit., p.34.

²³⁵ BRANDÃO, Pedro, op. cit., p.36.

É frequente associarmos à preservação da memória na cidade, as técnicas de reposição contextual estudadas pelos mais diversos autores, arquitectos e especialistas (já aqui abordadas), no entanto, existem outros métodos que, ainda que possam parecer indirectos ou não premeditados, contribuem para a preservação da memória histórica na cidade. É neste sentido que, o papel do arquitecto, se demonstra fulcral e de extrema relevância neste processo.



Figura 43.
Projecto da Vila Literária de Óbidos, a Livraria da Igreja de São Tiago.



Figura 44.
Projecto da Vila Literária de Óbidos, a Livraria da Igreja de São Tiago.

4.3 MÉTODOS DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA NA CIDADE: 3 CASOS DE ESTUDO

O arquitecto, assim como o artista, invoca o direito à sua criação. O seu desejo, deriva de uma possibilidade de perpetuar marcas no espaço urbano, não querendo, nos centros e cidades históricas, limitar-se ao *pastiche*. Relembrando-nos assim que, ao longo dos tempos, os mais variados estilos também coexistiram, articulando e justapondo-se na mesma cidade e até, no mesmo edifício.

Por exemplo: em alguns edifícios religiosos, poderá ler-se toda a história da Arquitectura, desde a época romana até ao período gótico ou barroco, como é o exemplo das catedrais de Chartres, de Nevers, de Valência e de Toledo.



Figura 45.
Catedral de Chartres,
França.



Figura 46.
Catedral de Nevers, França.



Figura 47.
Catedral de Toledo,
Espanha.



Figura 48.
Catedral de Valência, Espanha.

Na opinião de Françoise Choay (2008), a sedução de uma cidade deriva da sua diversidade estilística, assim, o espaço urbano e a Arquitectura não se devem fixar numa única ideia de conservação extrema, mas sim manter a sua dinâmica, como exemplo destacamos a pirâmide do museu do Louvre em Paris.²³⁶



Figura 49.
Museu do Louvre em Paris.

Como já vimos, a partir de meados do século XX, o conceito de património tem vindo a ser continuamente revisado e ampliado na sua definição e nos elementos que o integram. As acções sobre os bens patrimoniais reconhecidos vão sendo continuamente enriquecidas através da participação das novas áreas e disciplinas de estudo que permitem novas abordagens e métodos de actuação.

A partir desta nova dimensão física e terminológica, torna-se necessário considerar um novo alcance conceptual: o território enquanto uma construção histórica, no tempo e no espaço de um “lugar”, um lugar dotado de significado. Aldo Rossi (2001) no seu livro, *A Arquitectura da cidade*²³⁷, através da noção de *locus*, refere a relação singular e universal, que existe entre determinado local e as construções ali presentes.

²³⁶ CHOAY, Françoise – *Alegoria do Património*, p. 16.

²³⁷ ROSSI, Aldo – *A Arquitectura da Cidade*.

A complexidade racional e social com que admitimos hoje a caracterização dos bens pertencentes ao património cultural, admite perfeitamente o território enquanto suporte básico dessa mesma caracterização patrimonial e sua consequente valorização. Assim, esses objectos artísticos e patrimoniais - criados por, e para, a expressão simbólica pessoal e colectiva, a actividade social e humana - não são alheios ao sistema de elementos racionais, que criaram a própria identidade territorial ao longo do tempo, com base nas suas características naturais e morfológicas. Actuando estas entre si próprias, e em conjunto com a comunidade social que ali habita.

Segundo Enrique Saiz Martín (2014), não devemos entender o território somente enquanto mero suporte físico ou natural ou apenas matéria espacial, mas sim enquanto resultado suportado qualificado e qualificador da própria comunidade social e das inter-relações entre os seus habitantes, e entre eles e o lugar²³⁸ - e os objectos e actividades que ali foram efectuadas.

Foi neste sentido que procurámos identificar alguns exemplos de acções orgânicas ou não, que visam a manutenção e a permanência da memória na cidade, admitindo e exaltando a sua importância na continuidade histórica.

Para isso, reunimos três casos de estudo, que abordam diferentes formas de perpetuar e preservar a memória na cidade: a primeira é através do projecto arquitectónico - onde o próprio museu admite a sua importância e contextualiza a história através da conceptualização artística do projecto arquitectónico; o segundo é através da preservação integral do património arquitectónico - onde a preservação é levada ao seu extremo, na procura do resgate de um sentimento nostálgico e passado; e a terceira através do que apelidámos de reutilização espacial - que ao utilizar edifícios existentes adaptando-os a novos usos e conceitos, pretende manter a memória da sua função passada, sem no entanto, deixar o edifício cair no esquecimento.

²³⁸ MARTÍN, Enrique Saiz, op. cit., p.19.

4.3.1 | O Museu como parte da Cidade

O museu Judaico de Berlim é um projecto de Arquitectura, que ao considerar aspectos históricos - relacionados não só, com os aspectos traumáticos da história judaica, mas também, com os efeitos do Holocausto na Alemanha – integra-os no projecto de Arquitectura. O arquitecto Daniel Libeskind²³⁹, ganhou um concurso para projectar o museu em 1988, abrindo as portas ao público em 2001.

Destacamos este exemplo, na medida em que a Arquitectura mesmo quando criada de raiz, pode envolver-se com o local e a história oferecendo uma vasta experiência física, intelectual e emocional. Este processo de criação arquitectónica revela um complexo núcleo de referências históricas e literárias, que a experiência arquitectónica nem sempre consegue comunicar, no entanto, tanto podemos conhecer um edifício ao ler sobre ele, assim como ao visitá-lo fisicamente. Deste modo, destacamos a relevância da parte conceptual de um projecto, que ao suportar-se em meios culturais poderá adquirir outro nível de complexidade, mantendo presente, ainda que conceptualmente, a memória de uma cidade.

Existem três ideias básicas que originaram o projecto actual do Museu Judaico: a primeira foi a impossibilidade em compreender a história da cidade de Berlim sem compreender a enorme contribuição dos cidadãos judeus, a nível intelectual, económico e cultural para a cidade; a segunda foi a necessidade da integração do significado, quer físico quer espiritual, que o Holocausto imprimiu na consciência e memória da cidade de Berlim; e por fim, a conclusão de que apenas pela transferência do conhecimento e da incorporação deste acontecimento, poderá a história de Berlim e de

²³⁹ Daniel Libeskind, (1946) arquitecto de referência, filho de sobreviventes do Holocausto. A sua arquitectura usa uma linguagem que se socorre de imponentes ângulos e geometrias intersectadas através de fragmentos, vazios e linhas exuberantes. Foi o arquitecto de diversos museus e galerias, incluindo o Museu Judaico de Berlim, o Museu Felix Nussbaum em Osnabrück e o Imperial War Museum North em Manchester. Desenvolveu também o projeto do One World Trade Center, a torre central do novo complexo World Trade Center, que se encontra actualmente em construção no Ground Zero.

toda a Europa prosseguir rumo a um futuro mais humano.²⁴⁰

No piso da cave são oferecidas ao visitante três caminhos (eixos) distintos. O mais longo leva o visitante até à escadaria principal e até salas despidas com grandes vazios verticais que são visíveis através dos cortes diagonais dos vãos. Através destas janelas rasgadas diagonalmente para a superfície exterior é possível perceber, pela primeira vez, a superfície metálica exterior que envolve o edifício. Para Libeskind, estas salas vazias representam a continuação da história da cidade de Berlim²⁴¹.

O segundo caminho, leva o visitante até ao exterior onde existe um jardim que representa o exílio e a emigração da comunidade judaica.

Finalmente, o terceiro percurso, encaminha o visitante para uma sala fria e escura no fim do corredor. Assim que a porta maciça e pesada se fecha, o visitante, ao ser atingido por uma luz distante que vem de cima, apercebe-se que se encontra numa torre alta e escura sem saída. Para Libeskind esta torre é a interpretação física da materialização do vazio:

*“ (...) to take emptiness and to materialize it as a building.”*²⁴²

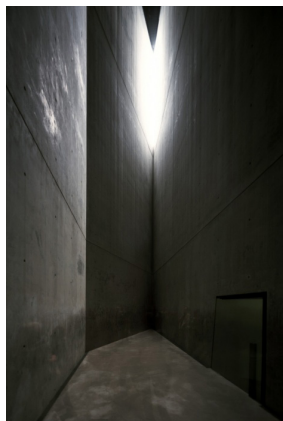


Figura 51.
Museu Judeu em Berlin, Daniel Libeskind.



Figura 50.
Museu Judeu em Berlin,
Daniel Libeskind.

²⁴⁰ LIBESKIND, Daniel cit. por RENDELL, Jane, op. cit., p.141.

²⁴¹ RENDELL, Jane, op. cit., p.142.

²⁴² Tradução livre: *“(...) pegar no vazio e materializá-lo num edifício.”* LIBESKIND, Daniel cit. por RENDELL, Jane, op. cit., p.143.

Este projecto assentou em quatro premissas conceptuais: a tradição entre a relação da tradição judaica com a cultura alemã – que envolveu uma componente gráfica de impressão das moradas de Judeus de modo a criar um emblema em forma de estrela, emblema esse, que depois gerou a planta do edifício:

“(...) a compressed and distorted star: the yellow star that was so frequently worn on this very site”²⁴³

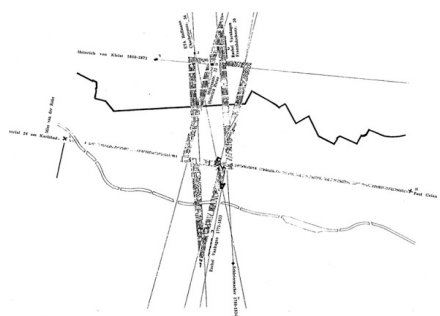


Figura 52.
Símbolo Judaico: A Estrela de Davi, desenhada sobre o mapa de Berlin.

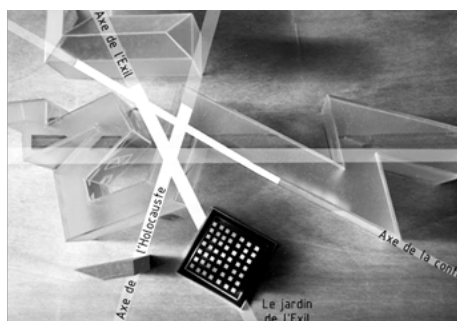


Figura 53.
Estudo volumétrico do Museu, com seus eixos principais.

A segunda preocupação conceptual esteve conectada com uma ópera, *Arnold Schönberg's Moses and Aaron* (1932), cujo terceiro acto não possui acompanhamento musical e as vozes que chamam pelo “mundo” são acompanhadas por instrumentos que tocam todos uma nota apenas. Para Libeskind, essa ausência de música no espaço musical (*‘spacing of the music’s soundlessness’*²⁴⁴), pode estar associada com o espaço vazio e nulo na Arquitectura (*‘the space of the void in architecture’*²⁴⁵). Foi também rele-

²⁴³ LIBESKIND, Daniel cit. por RENDELL, Jane, op. cit. p.142.

²⁴⁴ LIBESKIND, Daniel cit. por RENDELL, Jane, op. cit., p.142.

²⁴⁵ LIBESKIND, Daniel cit. por RENDELL, Jane, op. cit., p.142.

vante neste processo, para o arquitecto, o facto do compositor desta ópera ser um professor de música Judeu em Berlim e ter sido exilado da cidade na altura em que escreveu esta ópera.²⁴⁶ A terceira premissa envolveu o uso de um documento que lista todos os nomes, datas de nascimento, datas de deportação e previsões de locais de assassinatos aos Judeus em Riga e nos campos de concentração.

Por fim, o último elemento conceptual foi o livro *“One Way Street”* de Walter Benjamin, em que a sua estrutura é dividida em 60 partes, esta foi utilizada para definir o número de pontos para os espaços vazios no edifício²⁴⁷.



Figura 54.
Museu Judeu em Berlin,
Daniel Libeskind.



Figura 56.
Memorial do Museu Judeu em Berlin, Daniel Libeskind.

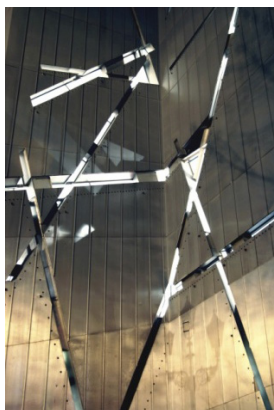


Figura 55.
Detalhes da fachada do
Museu Judeu em Berlin,
Daniel Libeskind.

²⁴⁶ RENDELL, Jane, op. cit., p.142.

²⁴⁷ idem, p.142.

4.3.2 | preservação integral: a cidade de Veneza |

A Arquitectura necessita de um pensamento conectado com o lugar da duração e da memória colectiva. Ao assumir-se perante um futuro, que se apresenta, como sendo cada vez mais diverso, provisório, flexível e nómada, a Arquitectura da duração permanente e durável, depara-se com as mais diversas questões impostas pela contemporaneidade.

A cidade de Veneza exemplifica como a memória pode persistir no tempo e no espaço, ignorando o relativismo da constante rearticulação histórica. Estas práticas de concerto patrimonial apresentam algumas dissonâncias que colocam questões pertinentes face às políticas de reposição contextual, nomeadamente a tripla extensão – geográfica, cronológica e tipológica – que se faz acompanhar de um crescimento exponencial do seu público.

Poderá este crescimento provocar tal agitação que resulte na própria destruição do bem protegido?

“It can be refigured as everlasting and perpetually “in peril”, as a pedestrian precinct par excellence, as a city of aged inhabitants, as an ecological conundrum, as a heritage city, as an international cultural center, as a city of carnival and hedonism, and even as an attraction for a modern telecommunications infrastructure. It is both a freak and an archetype. What interests me most here is that it is a paradigmatic “place”.”²⁴⁸

²⁴⁸ Tradução livre: “Pode ser repensada como sendo eterna encontrando-se perpetuamente “em perigo”, como zona pedonal por excelência, como uma cidade de habitantes com idade, como um dilema ecológico, como uma cidade património, como um centro cultural internacional, como uma cidade de carnaval e do hedonismo, e até mesmo como uma atracção para uma infra-estrutura moderna de telecomunicações. São ambos uma aberração e um arquétipo. O que mais me interessa aqui é que esta cidade é um “lugar” paradigmático.” CURTIS, Barry – *Memory and the City*. BORDEN, Ian [et al.] – *The Unknown City- contesting Architecture and Social Space*, p.56.

Barry Curtis (2001), demonstra um claro interesse pela cidade de Veneza, sendo esta primariamente concebida enquanto paradoxo, que nos leva a reflectir acerca da natureza das cidades, a relação entre passado e presente, território e cultura, o evento e o dia-a-dia, a aparência e a realidade.

A natureza paradoxal da cidade de Veneza tem sido reconhecida enquanto uma cidade universal, mas ao mesmo tempo, incrivelmente retardada face ao desenvolvimento das cidades universais.

Entendida como sendo um cenário natural da história – sobre o qual é exercida uma atenção extremamente rígida à sua conservação – oferece ao seu visitante um *espectáculo* múltiplo derivado das tendências demonstrativas deste lugar enquanto enorme contentor de memórias, não esquecendo as suas naturais e orgânicas, qualidades cenográficas. A “naturalidade” oferecida por este espectáculo, permite ao colectivo uma experiência de recolha e observação melancólica e nostálgica.

“(...) a perfect mask that hides being, or rather reveals the loss or absence of being”²⁴⁹

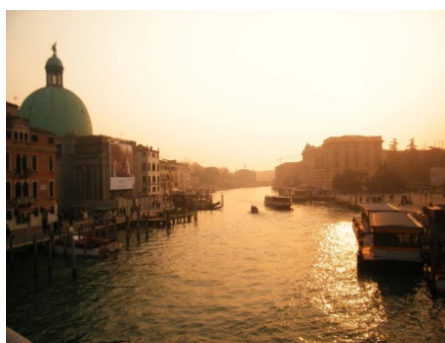


Figura 57.
Veneza. Fotografia da autora, 2012.



Figura 58.
Veneza. Fotografia da autora, 2012.

²⁴⁹ Tradução livre: “(...) Uma máscara que esconde o ser, ou melhor revela a perda ou a ausência do ser.” SIMMEL, Georg, cit por CURTIS, Barry em *Memory and the City*. BORDEN, Ian [et al.], op. cit., p.56.

A crise de identidade que assombra Veneza tem raízes longínquas, torna-se assim paradoxalmente evidente, a profundidade e o perdurar desta situação que fazem desta cidade um objecto de particular afeição para todos aqueles que contribuíram e contribuem para alimentar o mito que se formou em torno desta cidade. Mito este que será, não mais do que, o produto de uma crise de identidade que reflecte os modos de decadência de Veneza.²⁵⁰

Veneza enquanto local densamente produzido, gera um certo ideal na sua intensidade e condensação, não só enquanto forma urbana, mas quase como um labirinto, uma circulação que se transforma num ritual, no qual as confrontações com o outro e com o próprio, são igualmente reproduzidas²⁵¹.

Como refere Jean Baudrillard (1983):

*“Venice is a vanished city, where all history has already disappeared and where one enters alive into the disappearance.”*²⁵²

Ao longo do tempo a cidade não conseguiu lidar com o progresso e o efeito que transparece é o de uma cidade parada no tempo, paralisada face à eventualidade de produção de imagens capazes de enfrentar a diversidade dos tempos que correm. Assim a recente história urbana da cidade de Veneza confirma esta tendência de guardar a cidade quase que como sendo um monumento na sua totalidade.

Enquanto monumento, esta cidade, longínqua, no entanto habitável, assume-se enquanto um organismo acabado, sendo este incompatível com as definições de cidade. Assim, na sua redução de cidade a mero lugar de observação e sublimação do tempo livre, Francesco Dal Co, considera a cidade enquanto um cenário terminado.²⁵³

²⁵⁰ CO, Francesco Dal - *Veneza, passado, presente e futuro*, p.16.

²⁵¹ CURTIS, Barry – *Memory and the City*. BORDEN, Ian [et al.], op. cit., p.56.

²⁵² Tradução livre: “Veneza é uma cidade desaparecida, onde toda a história já desapareceu, é onde alguém entra vivo para o desaparecimento.” BAUDRILLARD, Jean; CALLE Sophie – *Please Follow Me*, p.87.

²⁵³ CO, Francesco Dal, op. cit., p.18.

O *status* excepcional que caracteriza esta cidade é o de um lugar preso e preservado no tempo. Esta intemporalidade impediu à memória colectiva da cidade, o seu desenvolvimento, convertendo-se numa autêntica cidade memorial ²⁵⁴.

Como argumenta Francesco Dal Co, devido a estas características - de uma certa imolação da cidade, em virtude da sua preservação histórica - levou a que qualquer pessoa que observe ou actue em Veneza procure reestabelecer e manter a continuidade do seu mito que petrificou a cidade, enquanto memória remanescente, do fascínio e da recordação do que outrora foi.²⁵⁵

Assim assistimos a uma visível dissimulação da contemporaneidade que está patente na sua caracterização de lugar-comum e, por isso, acessível a todos, compactuando assim, com a sua tolerância aos novos rituais e pulsões trazidas pela modernidade, nomeadamente, o turismo massificado que a cidade é “forçada” a acolher.

A experiência turística propõe uma determinada posição que coloca prioritariamente num nível superior a plenitude do imaginário em vez do simbólico. Imaginário esse activado pela arte, do cinema e dos sonhos. Ao oferecer ao visitante recordações da sua plenitude, a cidade de Veneza, propõem um olhar nostálgico sobre si própria.

“Set against the organized itinerary between sites of discovery and memory, the tourist is offered a representative urban experience in a place that can be endlessly explored but only provisionally known.” ²⁵⁶

²⁵⁴ CURTIS, Barry – *Memory and the City*. BORDEN, Ian [et al.], op. cit., p.56.

²⁵⁵ CO, Francesco Dal, op. cit., p.55.

²⁵⁶ Tradução livre: “Perante o itinerário organizado entre os locais de descoberta e memória, é oferecida ao turista uma experiência urbana representativa num lugar que pode ser infinitamente explorado, mas apenas provisoriamente conhecido.” CURTIS, Barry – *Memory and the City*. BORDEN, Ian [et al.], op. cit., p.66.

Francesco Dal Co, realça no seu artigo de 1996, *Veneza, passado, presente e futuro*, que esta alimentação nostálgica não é um mecanismo cultural, como muitas vezes pensamos, mas sim, um processo que visa atingir as grandes massas colectivas em direcção a um signo do passado, sendo esta fruto de concretizações políticas de vigor económico.

“Venice is not layered; it cannot be analogized like Pompeii, as corresponding to the levels of consciousness; it is built on artificial foundations.”²⁵⁷

Assim, ambos os autores concordam que, o que acreditamos ser um movimento cultural é não mais do que um pretexto que alimenta o consumo de nostalgia em relação ao passado de uma cidade, como Veneza, constituída na sua longa extensão temporal desde a formação da sua identidade.

O declínio abrangente do lugar - quer no seu aspeto físico (deterioração das edificações, do mobiliário urbano e das infra-estruturas, entre outros), quer no seu aspecto simbólico - levou a que, nas últimas décadas, tenham vindo a ser tomadas várias ações e políticas de reabilitação da cidade de Veneza.

As razões desta análise agregam um grande valor de descoberta para os estudos urbanos contemporâneos pois quando os espaços são lugares históricos, os processos de requalificação urbana e social agregam outras características, por exemplo, a procura do reforço simbólico de uma ideia de pertença àquele lugar, ainda que difusa, através da inclusão da cultura local; ao mesmo tempo em que estende as possibilidades de visita e interação com esses espaços históricos, por vezes promovendo uma *destradicionalização* do património e a sua inserção numa cultura de consumo.

²⁵⁷ Tradução livre: “Veneza não é uma cidade com camadas; não pode ser feita uma analogia como por exemplo em Pompeia, correspondendo aos níveis de consciência; Veneza é construída sobre bases artificiais.” CURTIS, Barry – *Memory and the City*. BORDEN, Ian [et al.], op. cit., p.56.

Estas práticas ganham relevo por poderem ser consideradas expressões pós-modernas de um tipo de planeamento urbano (de restauro) contemporâneo. Este fenómeno deve ser contextualizado nas profundas alterações económicas que têm decorrido especialmente, nos espaços urbanos dos países ocidentais de capitalismo avançado desde os finais dos anos sessenta. Assim verificam-se casos de mudanças de perfil de renda, decorrentes da retirada e substituição de população local, ligadas a “operações urbanas” de “renovação”, “requalificação”, “revitalização” e semelhantes.

A adequação extensiva dos espaços para *um consumo de nostalgia massificado* e a pouca atenção dada aos moradores e usuários locais parecem contribuir significativamente para a criação dos pontos de tensão. Ao permanecerem de modo reincidente, estes pontos de tensão, culminarão em determinada configuração espacial conflituante que pode ser uma variável importante para a compreensão do declínio subsequente que estas cidades acabam por sofrer.

Existem inclusive, referências de casos semelhantes noutras cidades: o recente exemplo de Barcelona²⁵⁸ e arriscamos até, a própria cidade de Lisboa que tem, nos últimos anos, verificado algumas mudanças nas dinâmicas de vivência da cidade.



Figura 59.
Veneza. Fotografia da autora, 2012.



Figura 60.
Veneza. Fotografia da autora, 2012.

²⁵⁸ Bye Bye Barcelona. Barcelona: Documentário, 2014. Registo digital (55 min.). Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=kdXcFChRpml>]

A reconfiguração de estratégias de sectores sociais específicos, têm conduzido à emergência de novos modelos de apropriação e de vivência do espaço e, por conseguinte, ao aparecimento de novos produtos imobiliários. Estas tentativas de harmonização social, sinalizam, de certo modo, uma abertura da cidade ao resto do mundo. Contudo, o alto preço por essa curiosa “inclusão social” é a volta desses espaços a condições de esvaziamento e deterioração crescentes, como podemos verificar na cidade de Veneza.

“So deeply laid are the imaginative foundations of Venice, to such an extent has stone abrogated the meaning of soil in our minds, that decay, as we have seen, takes the form of metamorphosis and even of renewal”²⁵⁹.



Figura 61.
Veneza.
Fotografia
da autor,
2012.



Figura 62.
Veneza.
Fotografia
da autora,
2012.

A progressiva implantação- no seu ambiente- das funções modernas, não comporta, de facto, a formação de uma nova imagem da cidade. Melhor dizendo, acontece o oposto, tanto que o nosso tempo parece gostar de recompensar a cidade das transformações impostas renunciando a produzir figuras próprias.

²⁵⁹ Tradução livre: “Tão profundamente estabelecidas são as bases imaginativas de Veneza, a tal ponto que a pedra revogou o significado do solo nas nossas mentes, que a decadência, como a vemos, assume a forma de metamorfose e até de renovação.” STOKES, Adrian cit por. CURTIS, Barry – *Memory and the City*. BORDEN, Ian [et al.], op. cit., p.57.

Neste sentido podemos considerar que a progressiva ampliação e complexidade, dimensional e conceptual, dos bens culturais apreciados socialmente enquanto bens patrimoniais, não foi acompanhada de um similar crescimento dos recursos disponíveis, públicos e privados, para que a devida atenção fosse dada a estes bens.

O final do século XX e início do século XXI coincidiu com uma etapa expansiva da economia europeia, apoiada na disposição de fundos estruturais comunitários e em pressupostos de crescimento económico assente na actividade interna e global. Ainda assim, esse crescimento económico não permitiu atender proporcionalmente, às questões relacionadas com o património.

E será esta condição da cultura de massas, que continuamente impede a cidade de Veneza de prosseguir em direcção ao novo, para Francesco Dal Co, a cidade resume-se:

“(...) na descrição daquilo que a sociedade é, não na esperança daquilo que deveria e poderia ser.”²⁶⁰

Assim, surge a necessidade de estabelecer novos mecanismos de gestão, baseados em novas visões da realidade patrimonial, que contribuam com novas propostas de modos economicamente sustentáveis e eficazes no desenvolvimento de novas políticas públicas.

Para Francesco Dal Co, a única solução para esta problemática, seria a de reconsiderar global e unitariamente o vasto património edificado da cidade de Veneza, de modo a poder atribuir-lhes novas utilizações e funções contínuas e distintas. No entanto, para que isto acontecesse, Veneza teria que se libertar dos *lugares comuns da nostalgia*, preparando-se para enfrentar o risco, que as novas decisões possam eventualmente acarretar, demonstrando uma atitude de coragem e vontade de reafirmação.²⁶¹

Neste seguimento, o autor, sugere a consolidação de dois modos diversos de abordar esta problemática. O primeiro consistiria em “*gerir a rica de-*

²⁶⁰ CO, Francesco Dal, op. cit., p.57.

²⁶¹ idem, p.19.

*cadência de Veneza*²⁶², ou seja, valorizar a cidade enquanto testemunho histórico-turístico – acentuando-lhe o seu carácter de cidade museu de “mono-economia turístico-administrativa” - sendo para isto, necessária a deslocação dos serviços imprescindíveis, que esta perspectiva implicaria, para fora da área da cidade antiga; o outro modo de abordagem a este problema, seria a tentativa de reconstrução da centralidade da cidade, mas seguindo um diferente quadro urbano e territorial²⁶³.

A hipótese de repensar a cidade enquanto novo organismo pode parecer intimamente paradoxal, por esta ser a cidade antiga por excelência, o mito que conecta a cidade com o seu nascimento, perante a consciência do mundo inteiro. Desta forma, qualquer transformação em direção à contemporaneidade pode parecer obsoleta e inapropriada, no entanto, torna-se de extrema relevância a reflexão acerca destes assuntos, na medida em que o modelo se poderá replicar noutras cidades europeias.

*«Não se dará a morte da cidade senão numa condição muito radical, mais forte que a das catástrofes naturais: quando a cidade não for vivida como o tempo e o lugar da experiência quotidiana, da relação humana, do movimento, da interacção, das verdadeiras condições da urbanidade.»*²⁶⁴

Retomando as palavras de Pedro Brandão, podemos afirmar que Veneza é uma cidade estagnada, morta, por não verificar as *condições da urbanidade*.

A compreensão do significado e do carácter emocional adjacente à ruína, poderá transmitir-nos um melhor entendimento, acerca do porquê da cidade de Veneza ter caído nesta hipérbole, no entanto, existem outros métodos de preservar o significado do património e da ruína ou seja da memória, sem que a urbanidade e a vivência humana no próprio tempo e lugar seja perdida, nomeadamente o fenómeno que apelidámos de reutilização espacial.

²⁶² *ibidem*, p.59.

²⁶³ *ibidem*, p.59.

²⁶⁴ BRANDÃO, Pedro, op. cit., p.41

4.3.3 | Reutilização Espacial

“Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things.”²⁶⁵

As ruínas representam na cidade, as memórias de lugares esquecidos ou perdidos no tempo. São monumentos que aos poucos foram perdendo a sua função e, progressivamente se foram tornando em objectos medidores do tempo. Assim as ruínas despertam mais emoção que estruturas inteiramente novas e aptas, porque já não possuem o seu sentido racional e funcional:

“Ruins have a special hold on our emotions because they challenge us to imagine their forgotten faith.”²⁶⁶

Assim, a ruína representa um esqueleto de uma memória, uma presença melancólica:

“When the instruments are broken and unusable, when plans are blasted and effort is useless, the world appears with a childlike and terrible freshness without supports, without paths. It has maximum reality because (...) defeat restores to things their individual reality (...) The defeat itself turns into salvation. For exemple, poetic language rises out of the ruins of prose.”²⁶⁷

²⁶⁵ Tradução livre: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas.” BENJAMIN, Walter -*Allegory and Trauerspiel, The Origin of German Tragic Drama*, p.177 e 178.

²⁶⁶ Tradução livre: “As ruínas têm uma força especial sobre as nossas emoções porque nos desafiam a imaginar a sua fé perdida.” PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.79.

²⁶⁷ Tradução livre: “Quando os instrumentos estão partidos e inutilizáveis, quando o esforço é inútil, e o mundo surge sem a presença de um padrão. Tudo isso transparece uma realidade (...) porque a derrota devolve às coisas a sua realidade individual. A derrota em si mesma, torna-se na salvação. Por exemplo, a linguagem poética deriva da ruína da prosa.” SARTRE, Jean-Paul (acerca do poder emocional da erosão e da derrota) cit. por PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.82.

Neste sentido podemos considerar o aspecto da desintegração enquanto processo fundamental, capaz de evidenciar os aspectos temporais da ruína, seja ela natural ou cultural. Para Jane Rendell (2006), a ruína não se limita a um signo passado no presente, mas sim marcas de um momento em que *o agora se torna no que já foi.*²⁶⁸

A experiência do Palais de Tokyo é a de uma ruína exposta. A estrutura de betão à vista e a vegetação, pertencem a um conjunto dinâmico de várias acções não premeditadas. No entanto, este local não funciona apenas enquanto espécime de teor melancólico tradicional da ruína. Ao adicionar vida e vitalidade, ao edifício em ruína, os fragmentos foram combinados de uma forma que pode ser considerada alegórica no tema da desintegração. O que vemos é uma montagem justaposta entre a decadência do antigo e a vitalidade do novo.

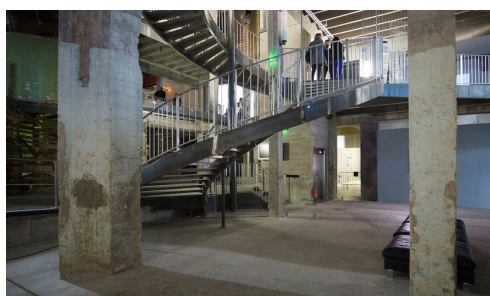


Figura 63.
Perspectiva interior, Palais de Tokyo, Paris.



Figura 64.
Átrio principal, Palais de Tokyo, Paris.

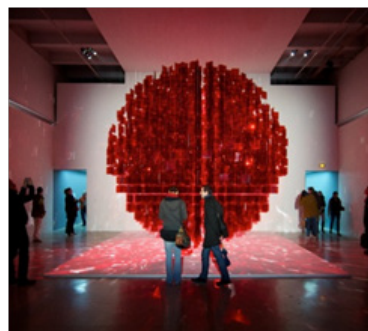


Figura 65.
Exposição, Palais de Tokyo, Paris.

²⁶⁸ "(...) which what is now becomes what has been." RENDELL, Jane, op. cit., p.111 e 112.

Outro local cuja abordagem arquitectónica se focou em manter o objecto pré-existente sem, no entanto, exaltar o aspecto da desintegração mas sim, utilizando-o para criar algo diferente é a LxFactory em Lisboa.

A Lx Factory situa-se na zona de Alcântara, a história do local remete para um passado industrial onde existiram algumas das mais importantes unidades fabris, da cidade de Lisboa no século XIX. Ali encontrava-se a Antiga Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense, tendo esta sido a primeira empresa a fixar-se naquela zona. O edifício principal, projectado pelo arquitecto português João Pedro da Fonte em 1849, foi a primeira construção, do que viria a ser o empreendimento final, que hoje constitui o Lx Factory.

Com a contínua evolução das áreas industriais, a zona do Calvário, que era frequentemente associada às suas quintas, palácios e conventos, foi gradualmente convertendo-se numa zona maioritariamente industrial. À medida que a empresa foi crescendo surgiu a necessidade de ampliar o espaço e assim, entre 1851 e 1855, foram construídos mais cinco edifícios. Devido à necessidade de alojar os trabalhadores e respectivas famílias, construiu-se em 1873, a primeira vila operária naquela zona.

No ano de 1910 a Companhia enfrentou algumas dificuldades económicas que se viriam a agravar com a crise de 1917, este processo culminou na dissolução da empresa cujos edifícios seriam posteriormente vendidos a outras empresas (Companhia Industrial de Portugal e Colónias, Tipografia Comercial de Portugal e Gráfica Mirandela).

O local encontrava-se abandonado e fechado ao público até que em 2009, o grupo MainSide Investments SGPS S.A²⁶⁹ abriu os 23 mil metros quadrados ao público (provisoriamente). Actualmente este local é ainda tutelado pela mesma empresa e tem vindo a acolher diferentes usos e eventos.

O nome do projecto (Factory) deriva do nome que o artista Andy Warhol (1928-1987), atribuiu ao seu atelier e habitação na East 47th Street em Manhattan, Nova Iorque. Este local era um espaço de encontro, onde

²⁶⁹ MainSide Investments SGPS S.A é um grupo de investimentos imobiliários.

se reuniam os mais variados artistas da época, por ali passaram pintores, escultores, músicos, actores, bailarinos, e todos os que procuravam e respiravam criatividade. O conceito seguia o modelo de oficina renascentista em que Andy Warhol era o mestre. Warhol procurava promover incursões nos mais variados campos artísticos nomeadamente a música e o cinema, no qual também assumiu várias vezes o papel de realizador.

A Factory era um espaço de criação e fusão artística, foi lá que os Velvet Underground²⁷⁰, começaram a ensaiar e onde conheceram o futuro ícone do rock, a cantora Nico. Entre os assíduos deste espaço multidisciplinar, contavam-se também algumas figuras ainda hoje reconhecidas e importantes na História nomeadamente o pintor Jean Michel Basquiat²⁷¹, o escritor Jack Kerouac²⁷² ou até o poeta Allen Ginsberg²⁷³.



Figura 66.
Untitled, The Velvet Years:
Warhol's Factory, 1965 -1967 USA,
Stephen Shore.

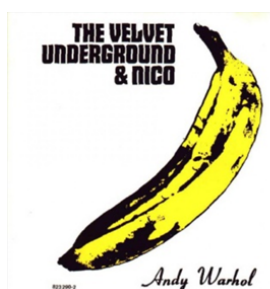


Figura 67.
Capa do primeiro álbum de Velvet
Underground & Nico, por Andy
Warhol, 1967.

²⁷⁰ *The Velvet Underground* foi uma influente banda de rock Americana. Foi a banda que revelou Lou Reed e John Cale, formada em 1964 por Lou Reed (voz e guitarra), Sterling Morrison (guitarra), John Cale (baixo), Doug Yule (que substituiu Cale em 1968), Nico (voz), Angus MacAlise (bateria) e Maureen Tucker (que substituiu Angus MacAlise).

²⁷¹ Jean-Michel Basquiat (1960 – 1988) foi um artista, músico e produtor Americano.

²⁷² Jean-Louis Lebris de Kerouac (1922 - 1969), mais conhecido por *Jack Kerouac*, foi um escritor norte-americano.

²⁷³ Irwin Allen Ginsberg (1926 –1997) foi um poeta Americano, que ficou conhecido pelo seu livro de poesia *Howl* (1956).

Foi em 2007, que o Lx Factory, abriu as portas com mais de 50 empresas e indústrias criativas, desde a Arquitectura ao Design, passando pela Moda, Publicidade, organização de eventos e espectáculos e comércio.

O facto do Lx Factory ter começado por ser um projecto temporário, ou seja, os edifícios não poderiam sofrer muitas intervenções, acabou por limitar a indústria às áreas criativas, que através de métodos não incisivos, conseguiram personalizar e reabilitar todo aquele espaço sem intervir na estrutura e características base dos edifícios industriais.

A ocupação é a primeira forma de reabilitação. E foi através desta dinamização empreendedora e cultural, que a *ilha criativa*²⁷⁴ do Lx Factory, tem vindo a demonstrar que é possível rentabilizar e contornar problemas de uma forma inteligente e criativa, numa Lisboa repleta de prédios e espaços devolutos.

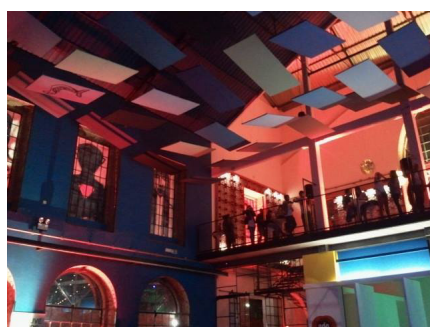


Figura 68.
Reutilização espacial de um antigo armazém no Lx Factory. Imagem da autora, 2015.

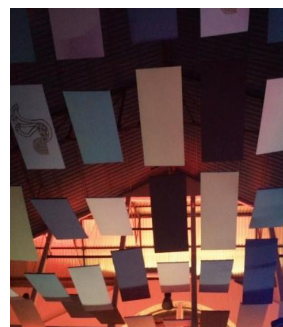


Figura 69.
Pormenores da Reutilização espacial de um antigo armazém no Lx Factory. Imagem da autora, 2015.

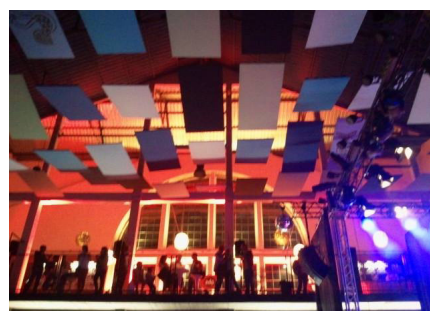


Figura 70.
Perspectiva geral da Reutilização espacial de um antigo armazém no Lx Factory. Imagem da autora, 2015.

²⁷⁴ SALAZAR, Tiago; LOUREIRO, Pedro (2009) *A ilha criativa*, p.30 a 35.

É relativamente fácil encontrar fábricas que se encontrem desactivadas, devido à mudança de paradigma da sociedade. Neste sentido a reintrodução destes espaços na vida urbana poderá passar por uma reatribuição de funções, podendo estas estar relacionadas com a cultura e o comércio, como é o caso do Lx Factory. Desta forma, a reutilização espacial é possível ao mesmo tempo que se preserva uma memória industrial da cidade pela sua Arquitectura.

Ao intervirmos em locais históricos, pela sua personalidade típica de um determinado período, neste caso industrial, esta intervenção acaba por se tornar num método potenciador e reabilitativo do local em questão.

As realizações temporárias podem classificar-se em várias categorias. Por vezes os usos temporários espontâneos, acabam por tornar-se em usos permanentes devido à sua relevância. Mesmo que o uso não chegue a ser permanente, por vezes, verifica-se a transição desse mesmo uso para outro local, salientando uma vez mais a sua importância.

Destacamos a relevância deste projecto pelo enorme impacto cultural e também económico que tem vindo a adquirir na cidade de Lisboa.



Figura 71.
Lx Factory, Lisboa.



Figura 72.
Livraria Ler Devagar, Lx Factory, Lisboa.

4.4 SÍNTESE CONCLUSIVA

A memória transmite-nos sempre uma certa vertente emocional, associada a processos nostálgicos e orgânicos que constituem todo o nosso imaginário, sendo por isso fundamental a sua presença no espaço urbano, admitindo a cidade enquanto um *palimpsesto*. Neste sentido, podemos afirmar que a preservação histórica se interessa pelo contexto.

A partir daqui, poderemos assumir o papel da memória, enquanto elemento extremamente relevante na cidade, que ao transformar-se ao longo de progressivas mutações orgânicas permite que a permanência de acontecimentos e lugares anteriores vivam na memória.

Para Françoise Choay (2011), existem vários sinais de uma certa esterilização colectiva (*museificação, disneylandização, pastiche*) derivada de uma incapacidade na construção de alternativas progressivas. No quadro actual de crescente e contínua globalização, o problema coloca-se:

"(...) sob pena de perder, desta vez, não a nossa identidade cultural, mas antes uma identidade humana cuja diversidade de culturas é a indissociável condição." ²⁷⁵

Pelos três exemplos apresentados (museu Judaico de Berlim, cidade de Veneza e o Lx Factory em Lisboa) conseguimos identificar metodologias distintas, visando todas elas o mesmo fim: a preservação da memória na cidade. A partir daqui poderemos afirmar que nos encontramos perante uma generalizada preocupação contemporânea no que toca a restauração e recuperação de edifícios e locais históricos, uma vez que estes procuram resgatar tempos e espaços. No entanto, estas recuperações, não são apenas reconstruções arquitectónicas, mas também, recuperações a nível cultural e histórico. *Recuperações de identidades*.

A Arquitectura torna-se indissociável da memória porque um lugar nunca é de um tempo só. Assim destacamos a importância da preservação da

²⁷⁵ CHOAY, Françoise – *As questões do património - Antologia para um combate*, p.49.

memória na cidade através da sua Arquitectura, sendo no entanto, fundamental, a sua readaptação à vida contemporânea.

Com a análise das três distintas hipóteses de preservação da memória na cidade, podemos concluir que é essencial o facto de que, o programa de intervenção e usos seja sempre relacionado com o lugar em que se insere, potenciando assim as características do lugar antigo.

Frequentemente somos surpreendidos com a gestação de um novo tipo de cidade que *colocou fora de contexto a ideia de permanência, agora reduzida à permanência do consumo*²⁷⁶.

O exemplo da cidade de Veneza demonstra que o revivalismo não consegue recuperar o passado, no entanto, pode remeter-nos para ele, estas questões demonstram-se extremamente importantes para os estudos acerca das dinâmicas actuais que fazem parte da temática do turismo.

É importante também, a análise dos signos absorvidos pelo olhar, tendo esta uma forte influência na forma de experienciar a cidade. Assim, adquirimos a cidade enquanto ambos, palco e cenário, matriz decisiva para a concretização do turismo, pois todo o espaço que serve para a experiência turística é um cenário onde se desenvolve uma performance, exterior ao indivíduo que não pertence àquele lugar. É neste cenário que a noção de uso e de valor de troca se tornam fundamentais para uma experiência turística saudável:

*“A cidade do palco como cenário do olhar e ser olhado vive sob o primado do valor de uso. A cidade como o olhar a paisagem constrói-se sob o valor de troca.”*²⁷⁷

A reutilização espacial, no caso do Lx Factory em Lisboa, demonstra-se enquanto uma possibilidade de intervenção espacial que ao manter uma memória de um espaço industrial na cidade de Lisboa, corresponde com uma nova oferta cultural e diversificada, cativando assim um público cada vez mais variado e distinto.

²⁷⁶ BRANDÃO, Pedro, op. cit., p.38.

²⁷⁷ GASTAL, Susana, op. cit., p.207.

O caso de estudo do LX Factory, é um exemplo de um local gerido como se fosse uma grande empresa, que trabalha com inúmeras associações e indústrias criativas. Este pode demonstrar-se relevante por dinamizar alguns eventos culturais independentes.

Estas intervenções têm a capacidade de introduzir uma certa provocação no discurso da cidade podendo gerar novas dinâmicas de intervenção e discussão pública.

Assumimos então a pertinência da consumação do espaço público enquanto registo contemporâneo de actuações, que visam a permanência da memória na cidade contemporânea, esta que por sua vez, através dos seus fluxos urbanos poderá continuar a ser difusora de uma cultura local a uma escala global.

Deste modo podemos concluir, como afirma Paulo Pereira (2014) que, a cidade passa por uma operação, que envolve, por *contrato social*, a preservação do passado e a inserção de rupturas e descontinuidades, de memória e da falta dela (da possibilidade de esquecer, também, de refazer, fazer e reconstruir)²⁷⁸.

Esta operação a que se refere Paulo Pereira, é uma operação mental, no sentido que, a cidade pressupõe um complexo sistema de representação, no qual tempo e espaço são assumidos e experienciados. Estes são factores de extrema relevância, na procura de uma melhor compreensão acerca das dinâmicas que constituem os fluxos que compõem a contemporaneidade.

²⁷⁸ PEREIRA, Paulo, op. cit.

CAPÍTULO V

cenário

*“A contemporaneidade é, então uma relação singular com o nosso próprio tempo, que a este adere e, simultaneamente, mantém a distância. Mais precisamente, é aquela relação com o tempo que adere a este através de uma disjunção e de um anacronismo. Aqueles que coincidem demasiado bem com a época, aqueles que estão perfeitamente ligados em todos os aspectos, não são contemporâneos, precisamente porque não conseguem vê-la; não são capazes de sobre ela manter o olhar com firmeza.”*²⁷⁹

²⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio cit por CAEIRO, Mario, op. cit., p.26.

5.1 A CIDADE CONTEMPORÂNEA

Concebida como sendo o local onde, várias culturas convivem, e combinam diferentes modos de vida e concepções do mundo, as cidades, são complexos sistemas de representação, nos quais espaço e tempo são compreendidos e experienciados na forma de representações mentais.

Todos os sistemas de representação são compostos de signos específicos: palavras escritas, discurso oral, pinturas, figuras, fotografias, mapas, sinais, filmes, movimentos coreográficos, instalações, eventos, edifícios e lugares. A cidade é algo que nunca conseguiremos compreender ou prever na sua totalidade.

Como as pessoas, a cidade luta também pelo seu controlo e pela perda do mesmo - procurando constantemente dar vida a novos acontecimentos. É assim, neste processo dialéctico, que a cidade cria questões que devemos procurar compreender. Ao recorrer a modos alternativos de conhecimento, poderão iluminar-se diferentes áreas de estudo, tendo estas a capacidade de transformação da própria cidade.

Recuando no tempo, é possível compreendermos que, com a chegada da indústria, o imaginário da cidade deixou-se envolver pelo fumo e pelo barulho das fábricas. Associada a formas precárias de vida, o entusiasmo pela cidade esmoreceu nesta época, através da consequente nostalgia pela Natureza.

Também a modernidade, na visão de Susana Gastal (2006), veio agregar um olhar sombrio do imaginário urbano sobre a cidade.²⁸⁰ Se por um lado, a máquina iria propiciar uma maior riqueza e autonomia económica na vida cidadina em contraste com o meio rural, por outro, assistia-se a uma constante degradação do meio ambiente e, consequentemente, da qualidade de vida nas cidades. Neste momento, abandona-se todo um imaginário, criado ao longo de séculos, a metrópole enquanto local do precário, sujo

²⁸⁰ GASTAL, Susana, op. cit., p. 75.

e desqualificado, em detrimento da percepção da cidade ideal enquanto palco igualitário e democrático.

Ao constituir-se com base num imaginário, a cidade pós-moderna, consolidou a visão de que a cidade não se restringe às suas ruas, avenidas, praças e espaços concretos. Assim, a pós-modernidade retoma o ideal de que a ideia de cidade em festa e, sobretudo, com qualidade de vida, marca menos a cidade e pretende um enaltecimento do urbano e do modo de ser e viver.

A cidade, não como sendo um modelo padrão repetido nos mais diversos espaços, mas enquanto um conjunto de diferenças entre as próprias cidades nos vários modelos de recuperação do urbano.

“The city is a phenomenon that exceeds all our capacity of description, representation and recording and, consequently, it is always, experientially infinite.” ²⁸¹

A metrópole da contemporaneidade (para lá da pós-modernidade) é onde se unem e reúnem todas as ideias e vanguardas políticas, económicas e artísticas. É onde o mundo “acontece” e permanece. Apesar das premissas descentralizadoras das redes tecnológicas, a cidade ainda centraliza os factos e os acontecimentos que constroem o nosso imaginário e estimulam determinado estilo de vida.

“Architecture offers itself to us as an object, and the city as the ultimate technical object: the fantastical concentrations of wealth, power, blood and tears crystalized in office towers, roads, houses, blocks, and open spaces.” ²⁸²

²⁸¹ Tradução livre: “A cidade é um fenómeno que excede toda a nossa capacidade de descrição, representação e de gravação, consequentemente, é sempre, experimentalmente infinita.” PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.21.

²⁸² Tradução livre: “A arquitetura oferece-se como sendo um objeto, e a cidade como o objecto técnico final: as concentrações fantásticas de riqueza, poder, sangue e lágrimas cristalizadas em torres de escritórios, estradas, casas, bairros e espaços abertos.” BORDEN, Ian [et al.] op. cit., p.3.

A cidade enquanto um artifício que pertence a uma cultura material, é uma entidade socialmente produzida, negociada através de sistemas de representação e pode ser experienciada das mais diversas formas, dependendo estas da posição pessoal e social do utilizador.

Cidade é sinónimo de civilização e como tal, *se procuramos conhecer a cidade, temos de conhecer-nos a nós próprios em primeiro lugar*²⁸³. Foi através da vivência da cidade, que o ser humano adquiriu a experiência da diversidade. Experiência essa, que sempre motivou uma certa promessa utópica de emancipação política e económica, um lugar de integração social, no entanto, o fenómeno tecnológico veio alterar, em muito, a forma de viver e experienciar a cidade e consequentemente, as relações sociais, que ali se processam.

5.1.1 | Tecnologia

Na cidade contemporânea e computadorizada o estar “envolvido” deixou de abranger a participação activa nas actividades da comunidade e na comunicação, a menos que esta seja virtual, como afirma Perloff (1994)²⁸⁴, ser um cidadão activo, significa estar conectado (online) e demonstrar alguma passividade relativamente à realidade²⁸⁵. Note-se que esta afirmação de Perloff foi em 1994, entretanto a tecnologia continuou o seu progressivo desenvolvimento, e se outrora, já se detectavam modos distintos, de ser

²⁸³ *“If we are to now the city, we must first know ourselves”* - BORDEN, Ian [et al.] , op. cit., p.14.

²⁸⁴ Marjorie Perloff (1931) Poeta e crítica nascida nos Estados Unidos. O seu trabalho foca-se maioritariamente na compreensão da escrita experimental mantendo o seu foco nas correntes modernistas e pós-modernistas nas áreas das artes visuais e da teoria da cultura.

²⁸⁵ *“Systems that control the formats that determine the genres of our everyday life are inaccessible to us”*. PERLOFF Cit. por BOYER, M. Christine, op. cit., p.489

e estar, devido a uma certa passividade causada pela tecnologia, actualmente estamos perante uma generalizada preocupação no que toca aos aspectos antagónicos que caracterizam o fenómeno tecnológico.

A tecnologia tem vindo a transformar as actividades diárias, os tempos-livres e sobretudo, o espaço urbano destabilizando, assim, a relação entre experiência e percepção, oferecendo imagens que rapidamente se tornam num cliché, levando ao espectador um sentimento de pertença que não é real pois este não esteve nem presenciou aquela situação. Assim podemos afirmar que a fotografia e consecutivamente o cinema, enquanto meios mecânicos de reprodução, afectaram a nossa percepção estética e criaram uma crise na recepção da memória involuntária.

É possível comparar estes diferentes modos de olhar – a visão demasiado longa e demorada que se começa a dissipar, a passagem do modo de contemplação para um de distração e a súbita desorientação que é capaz de trocar o ponto de vista.

Walter Benjamin (1936), referiu-se à contemplação como sendo o modo de olhar sobre o qual apreendemos uma pintura, ou seja um estado de consciência. Pelo contrário, as imagens do cinema, relacionadas com efeitos tecnológicos, são experienciadas por nós de uma forma quase distraída ou inconsciente:

“(...) as well as the distracted mode in wich we experience architecture.”²⁸⁶

Assim torna-se necessária uma compreensão destas novas tecnologias e como estas afectam a percepção visual e a recepção dessa mesma percepção pelo espectador e ainda, o sentimento de empatia à distância que transmitem.²⁸⁷

²⁸⁶ Tradução livre: “ (...) bem como o modo distraído em que experienciamos a arquitectura.” BENJAMIN, Walter – *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, p.231 e 232.

²⁸⁷ BOYER, M. Christine, op. cit., p.489 e p.490.

A evolução tecnológica e os Media têm vindo também, a afectar profundamente, o nosso sentido de linguagem. Para Perloff, o artifício, é uma estrutura concebida e desenhada. Tanto Perloff, como Walter Benjamin, alertam-nos para a hipnose da realidade contemporânea e para a forma quase sonâmbula como experienciamos os artifícios do dia-a-dia, nomeadamente a cidade contemporânea.

Eventualmente a Arquitectura teria de seguir o caminho da música, tornando-se susceptível às necessidades do consumismo e assim, o molde tornou-se mais importante que os estilos e as cenas autênticas. Esta necessidade da Arquitectura operar a serviço do capitalismo a nível global, confronta o arquitecto com uma situação complicada uma vez que, a maioria dos edifícios são respostas a questões que suportam o sistema capitalista.

O autor Jean Baudrillard (2000), defende que, o problema deriva de uma doença do objecto, e são estes elementos desestruturados, como o automatismo, que organizam todo o circuito social da moda e do consumo dirigido.²⁸⁸ Como afirmou Guy Debord (1994):

*“(...) o espectáculo é apenas capital acumulado até se tornar numa imagem.”*²⁸⁹.

Assim, torna-se fundamental admitir que, como tudo, também as tecnologias têm aspectos antagónicos, estes traduzem-se na sua capacidade de nos libertar e ao mesmo tempo controlar; as tecnologias revelam-se ainda, como sendo um dos maiores difusores da cultura contemporânea²⁹⁰.

Retomando a cidade contemporânea e com o objectivo de consumir uma reflexão mais clara em relação à mesma, torna-se necessária a compreensão de que a história não é um cronograma linearmente organizado, segundo uma única direcção e sucessão de acontecimentos, mas sim um grande organograma - onde convergem e explodem diversos factores em múltiplas

²⁸⁸ BAUDRILLARD, Jean - *O sistema dos objectos*, p.133.

²⁸⁹ DEBORD, Guy cit. por: BOYER, M. Christine, op. cit., p.424.

²⁹⁰ BOYER, M. Christine, op. cit.

direcções, como os próprios gráficos virtuais. A tecnologia e o mundo virtual são por isso, um factor que revela um grande interesse para os estudos acerca da contemporaneidade, por terem a capacidade de materializar (ainda que virtualmente) o tempo e o espaço.

Também a própria arte sofreu grandes alterações com as questões colocadas pelo novo paradigma tecnológico. Foi assim que, na procura de alcançar um termo que definisse as novas dinâmicas artísticas, geradas pela grande variedade de fluxos e correntes, Nicolas Bourriaud (2009) introduziu o conceito de *altermodernidade*, que de seguida, iremos aprofundar.

5.1.2 | Altermodernidade

“(...) A arte (...) é uma actividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma forma, ou de outra, a suas relações com o tempo e o espaço.”²⁹¹

Segundo Nicolas Bourriaud (2009), o termo ‘*altermodernismo*’ serve para delimitar o vazio que se gerou após a pós-modernidade. A etimologia do termo deriva do latim *alter* que significa *outro*, ou algo que é *diferente*²⁹²; sugerindo assim uma multiplicidade de possibilidades e várias alternativas de caminhos diferentes para chegar ao mesmo fim. Neste sentido, o termo pretende designar uma atitude e capacidade de resposta, por exemplo; no contexto político e geográfico, ‘*alterglobalização*’, significa a procura pela diversidade e a pluralidade de oposições locais face à *standartização* económica imposta pela globalização:

²⁹¹ Tradução livre: “(...) altermodernismo auto-define-se como sendo uma constelação de ideias ligadas pela vontade emergente e irresistível de criar uma forma de modernismo para o século XXI.” BOURRIAUD, Nicolas – *Pós-produção, Como a Arte reprograma o mundo contemporâneo*, p.42

²⁹² BOURRIAUD, Nicolas – *Altermodern*, p.2.

*"(...) altermodernism sees itself as a constellation of ideas linked by the emerging and ultimately irresistible will to create a form of modernism for the twenty-first century."*²⁹³

Este novo modernismo, sugerido pelo autor, terá, pela primeira vez, sido o resultado de um diálogo à escala global.

A referência ao modernismo advém do papel histórico que este movimento teve no sentido fenomenológico da ascensão do papel da arte. Abrange também um êxodo cultural, um escape face ao nacionalismo e ao que seriam os padrões de uma identidade colectiva *standartizada*; não menos importante seria a tendência modernista que levaria à procura de uma reinvenção constante, através do pensamento e da prática.

Para Bourriaud, a arte hoje em dia, encontra-se num espaço entre o fundamentalismo e uma certa uniformização, derivadas das práticas de consumo, levando a um conseqüente (re)abandono da identidade individual devido aos processos que já referimos, de massificação à escala global. Neste sentido podemos considerar, pelas palavras do autor, que a arte, hoje em dia, necessita de se reinventar, a uma escala universal.

A contribuição do pós-modernismo neste processo também foi relevante na medida em que hoje, todas as temporalidades históricas e não só, se intersectam, formando uma complexa rede.

*"The artist turns cultural nomad: what remains of the Baudelairean model of modernism is no doubt this flânerie, transformed into a technique for generating creativeness and deriving knowledge."*²⁹⁴

²⁹³ idem, p.2.

²⁹⁴ Tradução livre: "O artista transforma-se num nómada cultural: o que resta do modelo baudelaireano do modernismo é, sem dúvida, esta flânerie, transformada numa técnica para gerar criatividade e divulgar conhecimento." BOURRIAUD, Nicolas – *Altermodern*, p.3.

A *altermodernidade* é então: ‘*a positive vision of caos and complexity*’²⁹⁵. Distanciando-se assim, de um *tempo petrificado que avança em ‘loops’ sucessivos* (pós-modernismo) e de uma *visão linear da história* (modernismo). A altermodernidade é então, uma experiência positiva de desorientação, na qual a arte explora todas as dimensões do presente, traçando caminhos em todas as direcções, no tempo e no espaço.

Assim, para o autor, o conceito de nomadismo, traduz-se em três formas distintas: no espaço, no tempo, e nos signos; podendo o artista explorar simultaneamente as realidades geográficas, históricas e sócio-culturais. As formas já não estão anexadas a uma narrativa, mas sim envolvidas no ‘contexto’ da cultura.

*“A qualidade de uma obra depende da trajectória que descreve na paisagem cultural. Ela elabora um encadeamento entre formas, signos e imagens.”*²⁹⁶

A proposta de Álvaro de Campos no seu *ULTIMATUM*²⁹⁷ permanece tão actual como em 1917, um desabafo sobre a capacidade humana de assimilação e resposta face ao mundo exterior, podendo este conceito ir de encontro ao sugerido por Nicolas Bourriaud. Álvaro de Campos fala de uma operação mental urgente:

*“Devemos pois operar a alma, de modo a abri-la à consciência da sua interpenetração com as almas alheias obtendo assim uma aproximação concretizada do Homem-Completo, do Homem-Síntese da Humanidade.”*²⁹⁸

²⁹⁵ Tradução livre: “(...) uma visão positiva do caos e da complexidade.” BOURRIAUD, Nicolas – *Altermodern*, p.3.

²⁹⁶ BOURRIAUD, Nicolas – *Pós-produção, Como a Arte reprograma o mundo contemporâneo*, p.42

²⁹⁷ CAMPOS, Álvaro – *ULTIMATUM*.

²⁹⁸ *idem*

Assumimos esta operação mental que nos sugere Álvaro de Campos enquanto uma *alter*-acção, de um se tornar noutro, para poder sentir de outra maneira, para conseguir evoluir, em várias direcções ao mesmo tempo. Bourriaud, por sua vez, compõe a sua abordagem de uma forma igualmente múltipla, em que os diversos universos que compõem o nosso, reflectem um outro universo que é o global. E assim através da reapropriação de conceitos, procurar-se-á uma refundação de novas bases, da história como um todo, estabelecendo infinitas pontes com o mundo.

“No futuro cada indivíduo deve tender para realizar em si esta média. Tendência, portanto de cada indivíduo, ou, pelo menos, de cada indivíduo superior, a ser uma harmonia entre as subjectividades alheias (das quais a própria faz parte), para assim se aproximar o mais possível daquela Verdade-Infinito, para a qual idealmente tende a série numérica das verdades parciais.”²⁹⁹

É neste sentido que a obra de arte não pode mais ser reduzida à presença de um objecto *aqui e agora*; ao invés ela consiste numa rede complexa entre a relação que o artista elabora e a sua consecutiva progressão no tempo e no espaço.

É nesta linha que as cenografias urbanas actuam, enquanto fruto de um processo interdisciplinar, com base em redes virtuais e fluxos urbanos, assumindo a cidade enquanto um evento contínuo, activado pela mobilidade e pelo nomadismo. As arquitecturas e intervenções efémeras, ao possibilitarem a expansão do campo arquitectónico, permitem equacionar os mais variados tipos de questões nomeadamente, o facto de que, nesta *altermodernidade*, não existem raízes culturais ou limites para a linguagem artística, o ponto de partida é a cultura global e não o seu reverso.

²⁹⁹ *ibidem*.

“Culture has never been a spontaneous product that any one territory could appropriate. This illusory definition resurfaces today because there no longer is any territory, It is one of the illusions maintained by globalization. Contemporary art acquiesces in this ambivalence, even when seeking to make it its subject.”³⁰⁰

Ao referir que o território é uma ilusão mantida pela globalização, Marc Augé induz-nos o interesse pela exploração do conceito da cultura associada à cidade. Num momento em que as fronteiras culturais se diluem cada vez mais, devido à globalização mundial, torna-se pertinente questionar o papel da criatividade e da cultura na cidade contemporânea e como estas, podem desempenhar uma função determinante na mesma.

A Arquitectura, da mesma forma que as outras produções do espírito, está longe de obedecer a leis isoladas, próprias e exclusivamente suas. Obedece a certos ritmos, certas estilizações colectivas. Assim para explicá-la, é necessário, sempre, recorrer à contribuição da morfologia da cultura uma vez que esta poderá definir e qualificar o tipo de vida de uma sociedade, que nada mais conterà do que a sua própria cultura como manifestação integral.

³⁰⁰ Tradução livre: “A cultura nunca foi um produto espontâneo passível de apropriação por parte de qualquer território. Esta definição ilusória ressurgiu hoje, porque já não existe território, esta é uma das ilusões mantidas pela globalização. A arte contemporânea permanece nesta ambivalência, mesmo quando se pretende torná-la no seu assunto.” AUGÉ, Marc cit por BOURRIAUD, Nicolas – *Altermodern*, p.13.

5.3 A CULTURA CRIATIVA NA CIDADE

Na cidade global, os elementos lúdicos e culturais têm vindo a assumir um estatuto cada vez mais relevante. Apesar da teorização destes elementos ser, por vezes, bastante complexa, os seus resultados a nível prático são concretamente visíveis e é a partir destes que poderemos procurar uma fundamentação mais clara acerca do papel da cultura, da criatividade, dos recursos lúdicos e da introdução do sonho no quotidiano. Neste sentido, os exemplos que iremos apresentar, contribuirão para a clarificação, a nível prático de como, a aposta na cultura, constitui um factor de extrema relevância, na construção do carácter de uma cidade.

Franco Bianchini e Charles Landry (1995), defendem que na cidade o papel da cultura é extremamente relevante; se outrora este era considerado um sector secundário da economia, actualmente assume uma relevância primária na medida em que a cultura se tem vindo a tornar num método catalisador de reabilitação e regeneração urbana. Neste sentido podemos assumir que, o desenvolvimento de uma cidade, se sustenta em premissas culturais. A cultura, funciona também enquanto elemento conectivo entre a cidade e a história, preservando uma identidade cultural dos indivíduos - numa altura em que a globalização se impõe – sendo assim, um ponto fulcral na diferenciação entre cidades.

Os autores exploram como a criatividade pode ser mobilizada na cidade, para contribuir na resolução de questões pertinentes – de forma temporária, sintética e interdisciplinar - e como esta poderá conferir também benefícios a nível da economia³⁰¹.

A etimologia da palavra criatividade, remete-nos para o processo da criação de algo, dar existência a algo novo; pelo contrário, os antónimos da palavra possuem um pendor maioritariamente negativo, incluindo a destruição e a abolição de algo. É a partir daqui que nos poderemos aproximar de uma possível definição deste conceito.

³⁰¹ BIANCHINI, Franco; LANDRY, Charles – *The creative city*, p.9.



Figura 73.
Pavilhão da Feira do livro em Madrid, Olga Sanina + Marcelo Dantas Arquitectos, 2008.



Figura 74.
Interior do Pavilhão da Feira do livro em Madrid, Olga Sanina + Marcelo Dantas Arquitectos, 2008.

O processo criativo envolve questões relacionadas com o pensamento, onde se verifica a capacidade de reescrever novas regras, ou seja de observar e reflectir as mais diversas situações de forma não-convencional, encorajando a inovação e permitindo novas abordagens. Neste sentido podemos afirmar que a criatividade é um conceito modernista por enfatizar o progresso e a mudança contínua.³⁰²

Historicamente a criatividade sempre foi *‘o sangue que corre pelas veias da cidade’*³⁰³, e as cidades sempre necessitaram da criatividade para o seu desenvolvimento e também para o trabalho de mercado, empreendedorismo, produção etc.

O sentido da cidade sempre oscilou entre a inspiração e a desilusão, a utopia e a falta dela, para muitos, especialmente para os artistas *avant-garde* a cidade significou libertação e experimentalismo. Neste sentido, os movimentos já apresentados, como o Construtivismo, o Cubismo e também o Futurismo, foram fundamentais por recorrem à sensibilidade urbana como ponto de partida para a sua Arte.

³⁰² ibidem, p.18.

³⁰³ ‘(...) creativity has always been the lifeblood of the city.’ BIANCHINI, Franco; LANDRY, Charles, op. cit., p.11.

A época de transição (ruptura) que as cidades atravessam actualmente é marcada pelo desaparecimento de indústrias, e pelo surgimento de novos modelos e conhecimentos, sendo estes aplicados a novos serviços e necessidades. Neste sentido, os factores que outrora modelaram a dinâmica citadina têm vindo a tornar-se menos relevantes, pelo que, um novo olhar se torna fundamental nestes momentos de transição.

A cultura enquanto elemento que conecta o passado com o presente, encontra-se nas mais variadas formas na cidade e, neste seguimento, torna-se relevante questionar porque é que a forma de (re)pensar as cidades não acompanhou a velocidade da mudança dos tempos.

O impacto da cultura na regeneração de locais da cidade, está relacionado com vários factores, nomeadamente: a interacção com políticas urbanas, mudança no que toca à interpretação espacial, novas relações sociais, revitalizações económicas, preservação da memória (através da tradição cultural) e a atracção de novos investimentos através da reabilitação urbana, o que provoca uma consequente valorização territorial.

Neste sentido achamos pertinente uma análise acerca dos aspectos emergentes que constituem a função da cultura numa cidade.

Segundo Paulo Pereira, o importante é assegurar nas cidades os *“lugares de passagem”* pois são estes que inscrevem e marcam na paisagem urbana a *quarta dimensão*: a dimensão existencial e sensível, de contornos fenomenológicos. Dimensão essa unicamente vivida por cada um, por vezes colectivamente, e que é em si, a dimensão *do cultural*.³⁰⁴

“A obra de arte moderna está marcada pela união do autêntico com o efémero. Este carácter de actualidade fundamenta igualmente a afinidade da arte com a moda, com o que é novo, com a óptica do ocioso, do génio assim como da criança que, carecendo de protecção relativamente ao estímulo proporcionado pelas formas de percepção que as convenções moderam, ficam vul-

³⁰⁴ PEREIRA, Paulo, op. cit.

neráveis aos ataques de beleza, dos estímulos transcendentais dissimulados no que há de mais quotidiano.

O papel do dandy consiste então em, com o seu ar negligente, transformar em provocação este género de extra-quotidiano que outros experimentam passivamente, e em tornar manifesto, pela provocação, este mesmo extra-quotidiano.”³⁰⁵

Jürgen Habermas, expressou em 1990 no seu livro “*O Discurso da Modernidade*”, uma visão distinta da relação entre a cultura da cidade e a forma como o “*dandy*” a experiencia e vive. A união que se gerou entre a arte e a moda deu aso a uma nova postura intelectual estimulada pelo desenvolvimento e a vida cultural da metrópole.

Actualmente é possível identificar uma certa democratização face às práticas artísticas. Isto é, o acesso à cultura, encontra-se agora ao alcance de todos, em vez de se restringir a certas classes dominantes ou privilegiadas.

Destacamos a relevância desta mudança paradigmática na medida em que, se verifica, a partir do século XIX uma maior inclusão de equipamentos urbanos destinados a funções culturais como é o caso dos museus, cinemas, galerias, teatros, entre outros.

5.3.1 | o desenvolvimento cultural na cidade de lisboa |

Na cidade de Lisboa surgiram vários impulsos para a fixação de aspectos culturais em certas zonas da cidade.

A *Expo 98* foi uma das intervenções que, através de um plano de recuperação da zona ribeirinha - onde se procedeu à eliminação das remanescências

³⁰⁵ HABERMAS, Jürgen - *O discurso da modernidade*, p.31.

de um cenário puramente industrial - se concebeu um novo projecto que alojou uma exposição a nível mundial. Neste local foram construídos vários equipamentos culturais (salas multiusos, museus, espaços para feiras internacionais, teatros) que serviram não só para a feira internacional, mas ainda hoje detêm um papel cultural relevante e lúdico na cidade de Lisboa.



Figura 75.
Expo 98, Parque das Nações, Lisboa 1998.

Houve outras construções relevantes que assinalaram mudanças paradigmáticas no que toca à acessibilidade cultural como por exemplo, o Centro Cultural de Belém.

O intuito da construção do CCB seria o de dotar o país e, em particular, a cidade de Lisboa, de um novo equipamento que tivesse a capacidade de receber a presidência portuguesa da União Europeia no ano de 1992. Assim um novo espaço cultural foi aberto ao público, albergando actualmente, uma exposição permanente de arte contemporânea gratuita para todos os visitantes.

A Fundação Calouste Gulbenkian é outra estrutura relevante para o desenvolvimento cultural da cidade de Lisboa. Esta instituição define-se como sendo privada mas de utilidade pública cujas principais áreas de envolvimento são a Arte, a Beneficência, a Ciência e a Educação. O complexo inclui um museu, galeria de exposições temporárias, biblioteca de Arte, sala de concertos e conferências e ainda um afiteatro ao ar livre.

A aposta na cultura é um factor, que consideramos ser extremamente relevante na construção do carácter de uma cidade. Em Lisboa conseguimos

ainda, distinguir alguns locais mais aptos a um desenvolvimento cultural activo, nomeadamente bairros históricos como o Bairro Alto/Chiado ou até o eixo Avenida da Liberdade/Saldanha/Avenidas Novas.

Avaliando o caso específico da cidade de Lisboa, torna-se perceptível que, de uma forma, ou de outra, esta cidade se tem vindo a integrar num processo de reestruturação económica já que, a partir da década de 90, se verifica uma tendência mundial à capitalização.

Durante este processo, as cidades globais incluíram estratégias de competitividade e os projectos de planeamento urbano articularam-se ao desenvolvimento e consequente valorização do espaço urbano. No entanto, tendo como base o capitalismo e o seu modo de actuação, hoje em dia a cidade constitui-se como sendo um exemplo vivo e característico do fenómeno da globalização.

No domínio cultural, perante um mundo que se tornou “mais pequeno”, porque está “mais próximo”, emerge a tensão entre a diversidade das culturas nacionais e das civilizações face ao rolo compressor da modernidade ocidental, do racionalismo e do desencantamento. Massificam-se as interações e inventam-se comunidades à escala global.

Com isto pretendemos demonstrar como, cada vez mais, a cultura das cidades, assenta sobre postulados relacionados com políticas económicas (o mesmo acontece com a Arquitectura e com a Arte), no entanto, o que nos interessa aqui, é explorar a forma como, esta relação detém uma grande importância no desenvolvimento e na vivência da própria urbe, como sendo um espectáculo activado pelos mais diversos factores culturais.

Associada ao espaço urbano, a cultura comunica, materializando-se nos mais variados tipos de formas, matéria e até gráficos. Neste sentido, existe ainda outro ponto que se apresenta de extrema relevância neste processo que está relacionado com a comunicação do espaço urbano, ou não fosse a cultura o maior aspecto difusor e comunicativo de valores, significados e ideias.

5.4 COMUNICAÇÃO E ARQUITECTURA

O factor comunicacional sempre esteve, de uma forma ou de outra, relacionado com a Arquitectura.

“(...) é uma necessidade dos dias de hoje, é preciso comunicar rápida e eficazmente. Os espaços e os sítios precisam de se afirmar, de ter personalidade e de comunicar ao mesmo tempo.”³⁰⁶

Jean Baudrillard (2000), introduz-nos o *Sistema dos Objectos*³⁰⁷. Desta leitura destacamos a importância da introdução ao sistema dos objetos funcionais pela sua fácil relação com o arranjo do espaço urbano. Para o autor, este sistema, vincula duas estruturas funcionais indispensáveis: a estrutura do arranjo e a estrutura da ambiência. Destas realçamos a estrutura do arranjo que está directamente relacionada com a disposição e combinação dos objectos de forma a obter um conjunto funcional capaz de comunicar valores sociais. Por exemplo tanto a disposição espacial dos edifícios no território urbano, bem como a disposição do espaço cenográfico, obedecem a certas regras que possam garantir o funcionamento desses arranjos comunicando, ao mesmo tempo, valores estruturantes da cultura que os gerou.

Também Pamela Howard (2003), nos fala desta relação afirmando que os objectos e os elementos não comunicam por si próprios:

“They must be placed in a relationship to the space, and to each other, in order to have an eloquence and meaning.”³⁰⁸

³⁰⁶ Excerto da entrevista realizada pela autora a Nuno Gusmão, do atelier P-06, Anexo II.

³⁰⁷ BAUDRILLARD, Jean – *O sistema dos Objectos*.

³⁰⁸ Tradução livre: “Eles (os objectos) devem ser colocados em relação com o espaço, e entre eles, com o objectivo de possuírem eloquência e significado.” HOWARD, Pamela, op. cit., p.51.

Só assim será possível a comunicação entre eles, funcionando o espaço vazio enquanto meio desta correspondência. Na visão de Howard, não é o próprio objecto mas sim, o modo em que este é disposto, ou seja, a sua forma visual, que tem a capacidade de o transformar em Arte. Por exemplo numa composição cenográfica, o significado do objecto é muito maior que a sua forma física, transformando-se num emblema que visará a atribuição de significado à própria peça.

Ou seja, não é na simples distribuição dos objectos – edifícios, ruas, praças, monumentos - que o espaço ganha expressão, mas sim, através das estruturas de relações importantes que estes mantêm.

A Comunicação é fundamental em todos os projectos artísticos de carácter social, como é o caso da Arquitectura, pela sua interacção directa com a vida e o espaço. Comunicação, é também, sinónimo de civilização e cidade: possibilita a construção de teatralizações que têm a capacidade de potenciar novas dimensões virtuais. É neste aspecto que realçamos o factor comunicacional enquanto parte integrante de qualquer projecto arquitectónico, efémero ou não.

Pelo seu carácter interventivo e potenciador de protótipos, muitas das intervenções actuais, nesta área, servem outros âmbitos, nomeadamente, o neuromarketing que consiste numa vertente do marketing que estuda os comportamentos do consumidor. Esta união do marketing com a ciência neurológica permite detectar um entendimento da lógica de consumo, compreendendo assim, os impulsos e motivações pessoais face a estímulos exteriores.

Também Certeau (1984), aborda as questões relacionadas com as práticas de consumo³⁰⁹, pressupondo que estas são de natureza estratégica, na medida em que procuram manter continuidades formais de uma memória sem linguagem.

³⁰⁹ CERTEAU, Michel de, op. cit., p.39 a 42.

Esta área já constatou que é possível impactar o inconsciente do consumidor através do recurso a memórias, emoções e experiências positivas associadas a eventos efémeros, e imaginativos.

Recorrendo à diversidade, as arquitecturas efémeras, detêm uma capacidade única no que toca à criação de imagens com uma forte componente comunicacional.

Esta área em ascensão, introduz ao arquitecto um campo de intervenção largamente expandido em relação às definições tradicionais das áreas de intervenção do mesmo, nomeadamente, possibilidades de reabilitação urbana sem que seja necessário proceder a demolições ou intervenções muito extensas na temporalidade, e economicamente acessíveis possibilitando assim uma abordagem mais conceptual e artística em relação ao espaço urbano.

Estas novas possibilidades traduzem-se também, na crescente exigência de interacções cada vez mais interdisciplinares, com profissionais e sistemas operativos de outras áreas, dinamizando assim, um inovador desempenho a nível social e económico nas mais diversas actuações: sociais, de espectáculo ou festa e até de emergência, potenciando sempre a Arquitectura com a junção do factor comunicação.

Nos anos 60, o grupo inglês Archigram – junção das palavras arquitectura e telegrama – utilizou esta vertente comunicacional e um imaginário fundamentalmente Pop que reunia cenas do quotidiano, super-heróis e objectos característicos da sociedade de consumo – criando imagens ficcionadas de cidades e tranfigurações urbanas experimentalistas. Este grupo de arquitectos representam a confiança no poder da tecnologia e o espírito das vanguardas do início do século XX. Estes arquitectos não procuravam uma exaltação da máquina enquanto efeito da industrialização, ou seja não era a utilização da tecnologia que era importante, mas sim, as possibilidades de experimentação e vivências do mundo transformadas pela mesma e pela sociedade de consumo.

Apesar desta aceitação e optimismo tecnológico, os Archigram procuravam uma harmonia na tensão entre o indivíduo e o sistema. Enquanto meio de divulgação, socorriam-se das estéticas publicitárias e comunicativas. Os Archigram enquanto *“visionários de futuros efêmeros”*³¹⁰ constituíram parte de um imaginário complementado por máquinas, dissolvendo assim, os modelos arquitectónicos da época:

“(...) reintroduzindo a imagem no discurso da arquitectura expandindo enormemente a sua operacionalidade, limites e referências”.³¹¹

Enquanto parte complementar da arquitectura, estes imaginários tornam-se fundamentais na medida em que, ao transmitirem uma nova visão do mundo, possibilitam a criação de novas formas de pensamento e acção acerca de determinada realidade, contribuindo estes para uma melhor compreensão da mesma.



Figura 76.
Projecto A Walking City, Archigram, 1964.



Figura 77.
Free Time Node, Uma proposta especulativa para uma estrutura modular capaz de albergar caravanas. Foi concebida para uma sociedade com 2/3 dias de trabalho semanais. Archigram, 1966.

³¹⁰ DUARTE, Rui Barreiros – *Imaginários de futuros efêmeros*, p.025.

³¹¹ idem, p.025.

Também os metabolistas japoneses³¹² constituíram parte integrante dos movimentos que enfatizaram novas dinâmicas potenciadoras da comunicação. Relacionando os sistemas espaciais e funcionais, e abordando a apropriação espacial em todas as suas dimensões e escalas, foi isto que possibilitou uma nova abordagem da Arquitectura.

Todas estas vertentes enunciadas poderão constituir interessantes temáticas reflexivas e pertinentes acerca de novos métodos de resposta interventivos, no espaço urbano e não só, providenciando soluções, quer em contextos de adversidade ou catástrofe, ou em âmbitos lúdicos e de representação.

No contexto urbano contemporâneo, em que o habitar do espaço é móvel e cada vez mais efêmero, torna-se pertinente questionar o significado adjacente a este mesmo espaço.

³¹² O movimento Metabolista foi um movimento arquitetónico, fundado em 1959, formado por um grupo de arquitetos japoneses, que tinham uma ideia de cidade do futuro habitada por uma sociedade massificada que se caracterizava pela grande escala, estruturas flexíveis e extensíveis com um crescimento similar ao orgânico. Também estes Arquitectos foram influenciados pelos ideais dos Archigram. Os metabolistas acreditavam numa profunda influência da funcionalidade do espaço na cultura do futuro. Alguns dos projetos mais conhecidos deste movimento são a cidade flutuante (draft Unabara), a cidade torre Kiyonori Kikutake, a cidade muro, a cidade agrícola e a Cidade Helix de Kisho Kurokawa.

5.4 CENÁRIOS EFÉMEROS - UM UNIVERSO DE POSSIBILIDADES

Os espaços da cidade são locais que expressam e confrontam a cultura contemporânea, ao mesmo tempo, estes locais, ao serem o reflexo de cada momento histórico-temporal, contêm em si todos os paradoxos da existência humana. Comportam a arte urbana e as suas resistências, construções pós-modernas, ao lado de remanescentes edifícios históricos, estes mesmos que, por sua vez, são habitados por pessoas que têm acesso e cujo estilo de vida está conectado com a tecnologia e pessoas excluídas de quaisquer benefícios sociais.

Com o intuito de uma compreensão acerca das alterações radicais que a contemporaneidade tem vindo a introduzir no dia-a-dia, torna-se necessária uma abordagem prévia pelas questões que têm vindo a introduzir estas modificações nas cidades, nomeadamente, a sobreposição dos mecanismos globais aos locais, e a importância da mobilidade em contraste ao sedentarismo e consequentemente a nossa consciência em relação às mesmas.

Assim, a necessidade de delimitação destes conceitos surge em resposta à carência diagnosticada de um progresso que deverá ser compatível com os valores básicos estruturantes de uma cultura.

Ao avaliar o papel histórico de experiências inovadoras de requalificação, colaboração ou até, celebração comunitária (festa), procuraremos contribuir para a identificação de cenografias urbanas, e de como, ao longo dos tempos, estas se transpuseram e dividiram nas mais variadas vertentes desde a comunicação até à requalificação do espaço urbano. Esta abertura face aos novos processos colectivos³¹³ poderá desbravar novas possibilidades no entendimento do que, em termos artísticos, possa ser relevante acerca do

³¹³ “Processo colectivo” tem diferentes significados em contextos activistas e em situações de gestão, naqueles, refere-se a um instrumentos para formular um protesto político ou atrair a atenção, nestas diz respeito a trabalho em rede e eficácia.” Johanna Billing, Maria Lind e Lars Nilson cit por: CAEIRO, Mario, op. cit., p.26

contemporâneo.

Do grego *ephemerós* - que dura um dia- a palavra teve a sua origem e influência nos mais antigos abrigos nómadas, a tenda, cujas principais características eram a possibilitação de mobilidade e, sobretudo, a versatilidade. Com a passagem da pastorícia à vida agrária, o Homem tornou-se sedentário e, nas construções, surgiu a necessidade de certas condições necessárias à proteção de certas características atmosféricas. Ali criaram-se os primeiros símbolos capazes de estimular a imaginação e a vertente emocional como foi o caso da criação de lugares religiosos e de ritos.

Hoje em dia, o Homem já não se considera sedentário, pelo contrário, a crescente globalização, tem vindo a incentivar as mobilidades, a viagem. Assim o Homem, não por necessidade, mas sim por gosto e pela sensação que esta transmite de libertação mental e vivência do momento (*carpe diem*), tem vindo a assumir as deslocações nómadas – viagens - enquanto meio de lazer.

José Castanheira (2015), sugere-nos o tema do efémero a partir de uma premissa exponencialmente poética, com a qual nos identificamos e pretendemos explorar, que passa pela dificuldade de um entendimento conciso acerca do efémero, e pela aceitação que de facto, *‘tudo é efémero (...) porque nós construimos ruínas’*³¹⁴. No limite, até a própria vida é efémera.

A importância das intervenções efémeras, na relação que estabelecem com a Arquitectura, vai desde a exploração de sistemas mistos, perenes e efémeros- que tiram partido da versatilidade compositiva - às transposições que se foram fazendo, ao longo da história, na passagem de construções efémeras para definitivas, substanciando a sua existência com materiais definitivos.

Apesar da sua característica – como o próprio nome indica- temporária, isto é, com um tempo de existência limitado, respondem a problemas específicos como por exemplo a criação de abrigos- em situações extremas ou de catástrofe- acontecimentos sociais, feiras, exposições, espectáculos,

³¹⁴ Entrevista realizada pela autora a José Manuel Castanheira, Anexo I.

meio de comunicação e até de provocação.

Observe-se o exemplo de dois jovens *designers*, Nic Gonsalves e Nic Martoo, pertencem a um dos mais conceituados ateliers de arquitectura australiano, *Conrad Garget Riddel*³¹⁵, e receberam em 2012 um prémio internacional por um projecto extremamente inovador, de um abrigo de emergência, tendo este o objectivo de socorrer em caso de catástrofe ou desastre natural.



Figura 78.
Projecto vencedor do Concurso de Abrigo de Emergência / Nic Gonsalves + Nic Martoo, 2013.



Figura 79.
Projecto vencedor do Concurso de Abrigo de Emergência / Nic Gonsalves + Nic Martoo, 2013.

Exibido na *King George Square* em Brisbane no ano de 2012, e na *Federation Square* em Melbourne em 2013, este protótipo oferece uma proposta acessível e prática da criação de um abrigo, sem a necessidade de recorrer a ferramentas mecânicas durante o processo de montagem.

A pele flexível e translúcida, que cobre o abrigo, permite um controle da interacção com o exterior. No interior, a estrutura converte-se numa enorme prateleira, com o objectivo de permitir aos seus usuários, alojarem os

³¹⁵ Conrad Gargett Riddel é um atelier de Arquitectura australiano. Foi fundado na cidade de Brisbane no ano de 1890 e é um dos ateliers mais antigos da zona de Queensland.

seus pertences. Neste sentido a base que sustenta este projecto, fundamenta-se em três princípios gerais: a sua facilidade de montagem, uma elevação em relação ao solo, e versatilidade suficiente, ao ponto de permitir a sua personalização, transporte e reutilização.

A funcionalidade e aplicabilidade, destas estruturas, destaca-se também, nos mais diversos contextos lúdicos de feiras, eventos e exposições, permitindo a criação de protótipos associados com a imagem da marca, ou do projecto, que se pretende apresentar.



Figura 80.
Stand Amorim Isolamentos. Pedro de Azambuja Varela, Maria João de Oliveira , Emmanuel Novo, 2013.

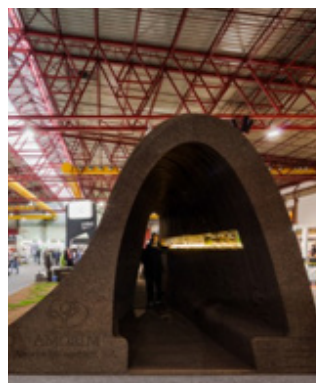


Figura 81.
Stand Amorim Isolamentos. Pedro de Azambuja Varela, Maria João de Oliveira , Emmanuel Novo, 2013.

Voltamos então a destacar o factor comunicacional, enquanto condição inerente e relevante a estas operações dinâmicas, podendo este ser definido enquanto relação estabelecida entre determinada cultura e significado, tendo este mesmo significado, a possibilidade de ser exposto de diversas formas, sendo uma delas concretizada visualmente, através da composição e organização espacial.

Estas práticas têm-se demonstrado emergentes e bem recebidas no panorama actual, por responderem a questões diversas, recorrendo a meios não tradicionalmente convencionais, mas que, ainda assim, conseguem corresponder a demandas contemporâneas, em que o habitar do espaço se tornou, cada vez mais, efémero.

“Há um lapso no mercado português, os arquitectos não se dedicam à arquitectura efémera”³¹⁶

Em Portugal, LIKEarchitects já é uma marca, é também um estúdio de Arquitectura portuense conhecido pelas intervenções experimentais e de natureza inovadora. Usando a instalação, a arte urbana e recorrendo a acontecimentos espontâneos, os LIKEarchitects, procuram activar uma componente fundamental da vida social, envolvendo a comunidade num debate crítico e arquitectónico, que visa a fundamentação dos seus projectos.

Desenhado a partir de cerca de 4000 cabides de roupa, *Chromatic Screen II*, constrói um espaço a partir da configuração dos cabides, com diferentes momentos de opacidade e transparências, providenciando assim, uma experiência única através da reinterpretação de um objecto comum do dia-a-dia.

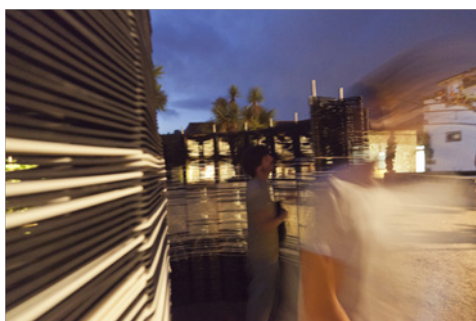


Figura 82.
Chromatic Screen II, Materials: 4000 clothes hangers. LIKEarchitects, 2003.

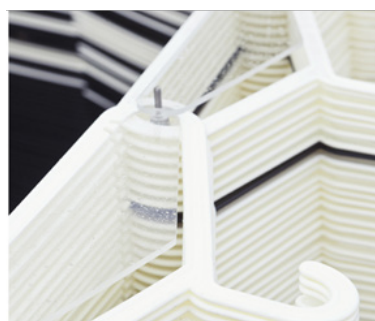


Figura 83.
Detalhe do projecto Chromatic Screen II, Materials: 4000 clothes hangers. LIKEarchitects, 2003.

O cruzamento das mais diversas áreas e domínios técnicos e artísticos, constituem um campo artístico, experimental e imaginário onde se inserem este tipo de intervenções que juntamente com outras áreas de actuação, nomeadamente o Design, se relacionam com a Arquitectura pela configuração espacial que assumem no lugar.

³¹⁶ OTTO, Teresa [LIKEarchitects] - A “arquitectura efémera” dos LIKEarchitects - P3.

Da sua relação com a Arquitectura destacam-se também a celebração da memória colectiva que se traduz na criação de estruturas que organizam o espaço de forma inovadora, diversificada e, sobretudo, habitada.

É também na reabilitação de interiores que estes projectos podem ganhar relevância, ao através de intervenções rápidas poderem atribuir novos usos espaciais, de uma forma versátil e distinta, em locais que perderam o seu uso anterior e necessitam agora de uma readaptação a outras funções.

A título de exemplo destacamos o projecto irreverente, também dos LIKEarchitects, que ganhou o prémio chinês de *Best Design of Office Space*, sendo este distinguido pela sua inovação, entre mais de quatro mil propostas oriundas de 35 países diferentes.

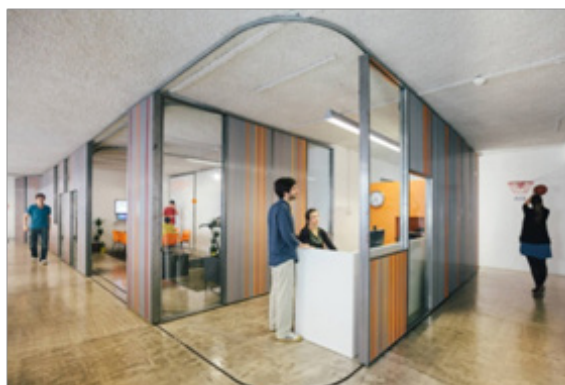


Figura 84.
Projecto vencedor, Best Design of Office Space- LIKEarchitects 2014

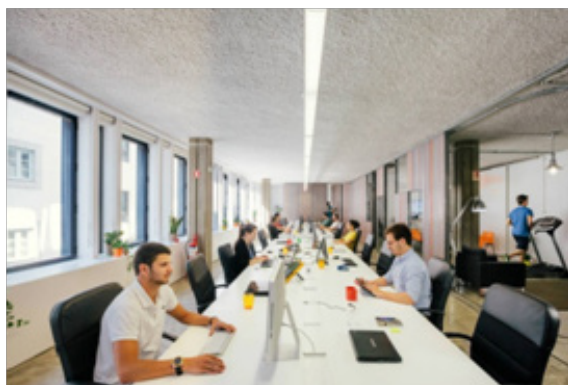


Figura 85.
Projecto vencedor, Best Design of Office Space- LIKEarchitects 2014

O projecto propõe um sistema articulado de portões de garagem, que permitem várias configurações espaciais accionadas pelo recurso à interactivi-

dade dinâmica entre a arquitectura e o seu utilizador, desenhando assim, um espaço de trabalho contínuo, versátil, pelas suas múltiplas possibilidades, dinâmico e interactivo.

As arquitecturas efémeras ao possibilitarem a expansão do campo arquitectónico, permitem equacionar os mais variados tipos de questões, relevando o contributo do imaginário, das ideias, da visualidade e materialidade enquanto partes integrantes alternativas para futuras intervenções.

Estes sistemas efémeros, possuem uma vantagem, do ponto de vista experimental, que se resume à sua reversibilidade, física e mental, incorporando assim, novas e variadas possibilidades de resolução de questões contemporâneas, recorrendo a novos sistemas, materialidades e princípios. Esta diversidade de acções constitui uma parte muito importante na abordagem desta temática pela razão de que, este princípio de reversibilidade, característico das arquitecturas efémeras, permite a realização de intervenções e também a sua remoção em caso de necessidade, sem alterar o objecto pré-existente.

Assim, a zona de exploração das arquitecturas efémeras, utiliza-se destes meios – diversidade de materiais e estruturas – com o objectivo de criar respostas estimulantes e imaginativas em que, a conceptualização, é parte fundamental e integrante do projecto.

Este sentido experimentalista característico destas arquitecturas, tem vindo a colocar questões relativas à arquitectura nomeadamente acerca dos modelos e moldes tradicionais da mesma. Nesta abordagem, a intervenção estratégica polivalente, que estas arquitecturas permitem, traduz as mais diversas relações, abrindo portas à exploração de complementaridade entre os mais variados domínios profissionais. Assim podemos traduzir esta perspectiva e relacioná-la com os mais diversos cenários, imaginários, conceitos, ideias, tecnologias e materialidades.

O factor tempo, é assim, fundamental neste processo interdisciplinar, pelo recurso a materialidade e decisões estéticas diversificadas na sua ética, e pela resposta rápida e de curta duração das intervenções, conjugando assim, novos métodos de actuação no espaço e possibilitando a criação de

inovadoras respostas que solucionam objectivos e domínios específicos não resolvidos pela arquitectura, nos seus padrões tradicionais.



Figura 86.
Estrutura de S. João, Fahr. 2013.



Figura 88.
UNIQLO CUBES pop-up store, Matthias Hollwich, Robert May, Adam Hostetler, Matthew Hoffman, Tim Aarsen, Mariline Laenen, Alana Goldweit, Nova Iorque, 2011.



Figura 87.
“Le punte di Milano”, Michele De Lucchi, realizado no âmbito da triennale de Milão, 2010.



Figura 89.
“The Cube”, por Oyler Wu Collaborative” [Perspective on The Cube by Oyler Wu Collaborative] 2014.

No desenho e construção de edificado e também no espaço público, têm vindo a ser introduzidas novas abordagens arquitectónicas e espaciais, apoiando-se estas, em programas tendencialmente conceptuais. No entanto, o arquitecto intervém, ou pelo menos deveria sempre intervir, com um conhecimento prévio das características e das condições histórico-culturais, permanentes ou não, qualificadoras do lugar. Apenas assim, será possível, difundir acções contemporâneas, tendo sempre como base, o carácter histórico e cultural do local a intervir. Este é um dos princípios base que caracterizam qualquer projecto de reabilitação urbana, é neste sentido que pretendemos então, compreender como, as cenografias urbanas, podem ser elementos fundamentais e com uma grande capacidade de resposta face às exigências impostas pela contemporaneidade, nomeadamente no que toca à temática da reabilitação urbana.

5.5 POTENCIALIDADES REGENERATIVAS DAS CENOGRAFIAS URBANAS

Na resolução de questões urbanísticas colocadas pela contemporaneidade, são aplicados métodos e planos de ordenamento do território, como planos de urbanização ou de pormenor, que não conseguem atender eficazmente a estas novas premissas urbanas contemporâneas. Assim, os usos temporários surgem enquanto resposta, e neste sentido deveriam ser produzidos novos planos e programas³¹⁷ de reutilização espacial, que permitam a inclusão de novas abordagens e possibilidades de transição de uso para cada espaço (conforme as necessidades). Desta forma, acreditamos que os usos temporários deveriam constituir parte integrante do projecto urbano.

A Câmara Municipal de Lisboa, aprovou a 29 de Abril de 2011, a Estratégia de Reabilitação Urbana de Lisboa 2011/2014³¹⁸, este documento procurou alertar para a necessidade de intervenção no que toca à recuperação de edificado existente devoluto e espaço público degradado na cidade de Lisboa.

Recentemente já foi aprovada uma nova Estratégia de Reabilitação para Lisboa 2011/2024³¹⁹, que decorre dos objectivos da anterior. Esta estratégia foi concebida com base no levantamento efectuado acerca do estado de conservação do edificado existente assim como do espaço público da cidade de Lisboa.

³¹⁷ HAYDEN, Florian Hayden; TEMEL, Robert – *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces*.

³¹⁸ Estratégia de Reabilitação Urbana de Lisboa 2011/2014, Câmara Municipal de Lisboa. [Disponível em <http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt/fileadmin/AIMOURARIA/documentos/pdf/Estrategia_Reabilitacao_Urbana_Lisboa_2011-2024.pdf>]

³¹⁹ Estratégia de Reabilitação Urbana de Lisboa 2011/2014, Câmara Municipal de Lisboa. [Disponível em <<http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIVER/Urbanismo/urbanismo/Reabilitacao/estrat.pdf>>]

A política de reabilitação, que agora se propõe para a cidade, não só deriva destes factores de avaliação física do território e edificado - urbanismo, acção social, património imobiliário e finanças - mas também se articula com as restantes políticas municipais, nomeadamente a cultura e a mobilidade, que cada vez mais se têm revelado factores fundamentais na vida urbana.

Ao introduzir valorização económica e animação em determinados lugares, à partida não atractivos, estes poderão tornar-se, recorrendo a estas intervenções, potenciais centros e locais de relevância cultural; funcionando as arquitecturas efémeras como mediador destas actividades, alojando assim, diversas funções e actividades possíveis mediante o programa, e ainda abrangendo uma diversidade quase inesgotável no que concerne a ideias e imaginários. São estes que irão conferir ao local o seu sentido vivencial, através da introdução do sonho no quotidiano.

A nível prático, as cenografias urbanas poderão contribuir para a reabilitação do espaço público urbano, através da dinamização lúdica de territórios não funcionais ou espaços urbanos vazios. É neste âmbito que pretendemos explorar estas respostas activas, que permitem ao arquitecto e ao utilizador a exploração das mais variadas estratégias e sistemas mistos de materialidade, que pelo seu carácter conceptual poderão englobar os mais distintos usos e funções, nomeadamente: cenários comerciais, ambientes diversos estimulantes, alterações funcionais em edificado pré-existe, ou mesmo no “re-styling” de edifícios remanescentes ou degradados.

Neste sentido, e com o objectivo de realçar a importância destas estratégias, indentificámos três formas distintas de reabilitação urbana propiciada pelas cenografias urbanas, que iremos de seguida aprofundar recorrendo a alguns casos exemplificativos, são elas: através do evento na cidade, do re-styling de fachadas ou edifícios antigos e da regeneração urbana, no próprio sentido da palavra.

5.5.1 | O evento como método potenciador de Reabilitação Urbana

Abordar a dimensão da Arte na Cidade, passa também por analisar as funções da Arte na paisagem urbana. Desta forma podemos constatar que, na contemporaneidade, a perspectiva da cidade enquanto um evento contínuo - activado pelas mais diversas questões, nomeadamente as que estão associadas com a mobilidade e o nomadismo – detém na esfera do espaço público, o efémero enquanto ponto de partida; sendo estas relações intimamente activadas pelo marketing urbano.

“A produção cultural e artística surge então como acção com maior ou menor (ir)relevância na medida em que relativiza os valores da sua época e nessa época. Inscreve uma ansiedade única e particular, apontada ao vazio.”³²⁰

Segundo Mario Caeiro (2014), na sua quotidianidade, o dispositivo publicitário e propagandístico - ao desvalorizar as formas do objecto ou do processo, e afirmar-se sob a forma de gráficos - torna-se, de certa forma, em *pura arte da cidade* – por sugerir uma reflexão crítica e comunicacional na esfera pública da sociedade.³²¹

Assim, o papel histórico que a Arte e o evento têm vindo a cumprir é o de abrir este vazio na cidade, lateral e simbolicamente. Procurando a integração e participação de todos os habitantes.

O fluxo da cidade contemporânea, e a efemeridade que o compõe, têm vindo a constituir parte significativa na evolução dos processos artísticos. Vários artistas têm usado estas premissas tecnológicas para o desenvolvi-

³²⁰ CAEIRO, Mario, op. cit., p.27.

³²¹ idem, p.220.

mento da sua obra. Miguel Chevalier³²² é um deles, este artista, assenta o seu trabalho na História da Arte e a partir daí explora continuamente temas recorrentes como a Natureza e o artifício, fluxos, redes e cidades virtuais.



Figura 90.
El Origen del Mundo - Miguel Chevalier,
México 2013.



Figura 91.
El Origen del Mundo - Miguel Chevalier,
México 2013.

O sentido das cenografias urbanas é por isso, mais do que representar, o de criar públicos. Neste sentido, o autor Mario Caeiro (2014) afirma então que, uma parte significativa da dificuldade, no que toca à problematização da relação entre cidade-forma, deriva do facto da Arquitectura continuamente “(...) *prosseguir afirmando-se enquanto uma forma não evolutiva face aos seus princípios fundadores.*”³²³.

No entanto existem já alguns ateliers que operam fora destes princípios, procurando novas respostas a questões contemporâneas associadas à mutabilidade e personalização dos espaços.

³²² Miguel Chevalier (1959) Artista francês conhecido internacionalmente como sendo um dos pioneiros da Arte Digital e Virtual. Já nos anos 80 é dos primeiros artistas a conseguir efectuar uma ponte entre as novas tecnologias e uma cultura visual rica e profunda.

³²³ SÉGURET cit por CAEIRO, Mario, op. cit. p.252.

O P-06, é um *atelier* de design de comunicação e ambiente, situado em Lisboa. Como a própria definição refere, o trabalho deste *atelier* divide-se entre os mais variados trabalhos de editorial e comunicação tendo, no entanto, uma vertente arquitectónica, extremamente forte, associada. Estas estruturas pretendem dar vida a um evento anual, relacionado com a área do Design de Moda, promovendo o trabalho de criadores nacionais, a realizar-se no Terreiro do Paço, em Lisboa.



Figura 92.
ModaLisboa '34, P-06 Ate-
lier, 2010



Figura 93.
ModaLisboa '36 P-06 Ate-
lier, 2011.

Neste sentido, o plano do efémero torna-se fundamental. Os festivais culturais de arte, de luz, as bienais de arte, conferem assim, ao espaço público, novas dinâmicas comunicacionais. Esta *cultura do evento* procura, na sociedade, a integração participativa de todos os habitantes e esse é um factor decisivo no que toca à reabilitação urbana.

5.5.2 | Re-Styling de edifícios

É a partir do experimentalismo, que as arquitecturas efémeras, desenvolvem o imaginário, pela desconstrução da realidade pré-estabelecida; como afirma José Manuel Castanheira (o experimentalismo) *‘É o único exercício possível que permite chegar a bons resultados.*’³²⁴

Todas estas características podem influenciar determinada cultura arquitectónica impedindo-a de cair em revivalismos e formas obsoletas. Para o arquitecto Nigel Coates³²⁵, a Arquitectura, deve ser um componente para a orientação, ao mesmo tempo, deve também proporcionar a opção do termo oposto, de nos sentirmos perdidos.³²⁶ É neste aspecto que as Cenografias Urbanas contribuem, ao criar surpresa e inserir o sonho no dia-a-dia, através de projectos inusitados.

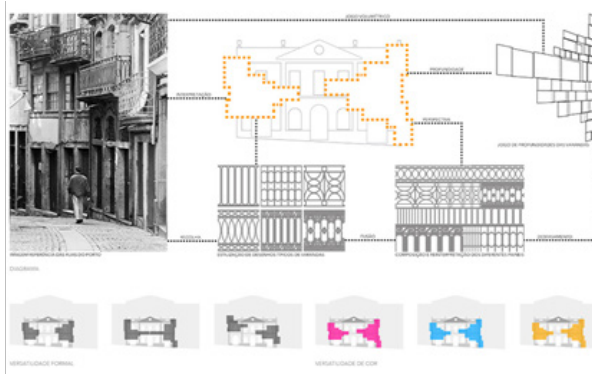


Figura 94.
Varandas, fahr 021.3, Porto, 2014.



Figura 95.
Varandas, fahr 021.3, Porto, 2014.

³²⁴ Entrevista realizada pela autora a José Manuel Castanheira, Anexo I.

³²⁵ Nigel Coates (1949) é um arquitecto, designer e escritor de nacionalidade Inglesa.

³²⁶ COATES, Nigel cit por BORDEN, Ian [et al.], op. cit., p.324.

Foi na baixa portuense na emblemática Rua de Santa Catarina, que o projecto *W(E)AVING*, tomou forma no ViaCatarina Shopping. A autoria do projecto pertence a dois jovens arquitectos, Nuno Pimenta e Frederico Martins. Este projecto vencedor do concurso “VIArtes”, pretendia incorporar a temática da tecelagem (*weaving*) enquanto método construtivo e ondulado (*waving*) tendo o resultado final, uma presença orgânica e um efeito visual de movimento.



Figura 96.
W(E)AVING, Nuno Pimenta e Frederico Martins, Porto, 2015.

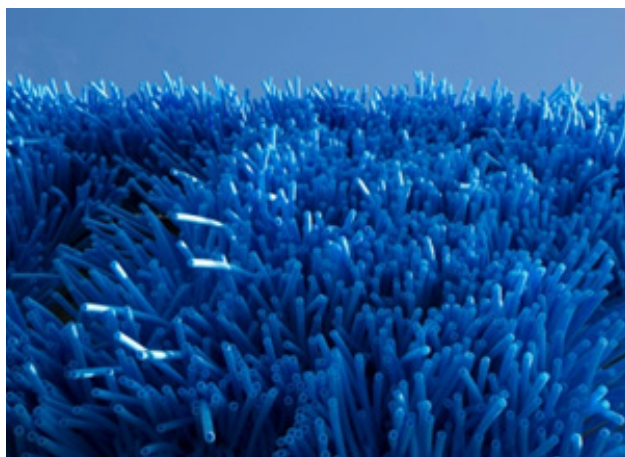


Figura 97.
Detalhe do projecto *W(E)AVING*, Nuno Pimenta e Frederico Martins, Porto, 2015.

E foi assim que através de um processo construtivo, relativamente simples, foi realizado este projecto no qual a participação da comunidade foi essencial na ajuda à sua construção física.

A fachada foi coberta com cerca de 17.500 tubos azuis, fixados através de uma grelha metálica, sobre a qual foram dobrados e dispostos os tubos de uma forma aleatória. Estima-se que tenham participado na construção deste projecto mais de 2400 pessoas, que deixaram assim, o seu contributo num projecto inovador, que pretende estimular a criatividade, aludindo a um imaginário distinto que se afirma numa das mais características ruas da cidade do Porto.

5.5.3 | Regeneração Urbana

A importância e o valor do efémero no decorrer temporal da realidade actual, apresenta-se enquanto forma de actuação imediata, sendo os seus efeitos imediatos também, assim:

“No seu papel “crítico”, e de “transgressão” consubstancia-se em diferentes matrizes sociais englobando aspectos marginais, revolucionários, imaginativos, utópicos, onde a sofisticação tecnológica e os meios mais precários são igualmente importantes na estratégia de “guerrilla arquitectónica” provocadora dum jogo de roturas ou como catalisador da ordem estabelecida”³²⁷

Num lugar que outrora se destacava pela ruína, abandono e degradação surge agora uma nova Metamorfose, conformada por seis toneladas de aço, 28 metros de extensão, 11 metros de altura e 5 de profundidade. A ruína volta agora a ganhar uma nova vida, num gesto que atrai o olhar e alerta para uma das questões mais particulares que assombram a cidade do Porto, os espaços devolutos.

³²⁷ Duarte, Rui Barreiras. (1992) A arquitectura do efémero. Dissertação para Tese de Doutoramento. Faculdade de Arquitectura U.T.L, p.17.



Figura 98.
Metamorfose, Fahr.
2015.

Metamorfose, Fahr. 2015.

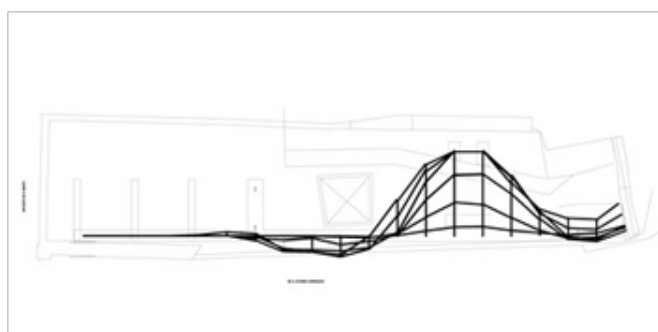


Figura 100.
Planta. Metamorfo-
se, Fahr. 2015.

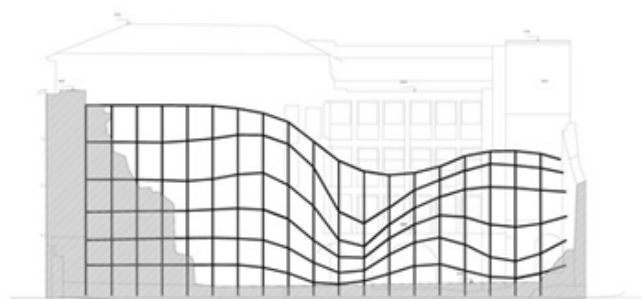


Figura 101.
Corte. Metamorfose,
Fahr. 2015.

Ao criar um novo cenário urbano, propõe-se a dignificação de um espaço outrora vazio e abandonado. É assim que, através da exceção, a irreverência dá lugar a um diálogo permanente, entre a cidade e a estrutura, originando a Metamorfose.

Estas práticas emergentes debatem-se por criar uma Arquitectura, que não seja apenas sensível às condições recorrentes socioeconómicas mas também, pela procura de um certo experimentalismo espacial, que procurará sempre o envolvimento da comunidade no debate.

Camposaz é um *workshop* que se realiza no Valle di Primiero em Itália. O objectivo é desenvolver todo o processo de criação e construção, de um projecto em madeira, que se destine a preencher um vazio urbano, seguindo uma abordagem prática, distinta e, sobretudo, sustentável. A proposta apresentada destina-se à conformação de uma estrutura feita a partir de madeira, que envolve, destaca e protege, as fachadas de um edifício do século XVII, 'Casa Piazza'. Este edifício encontra-se, actualmente, abandonado, no entanto, estará prevista a sua transformação num museu histórico.



Figura 102.
Cassa Piazza designed and built within the Caposaz Architectural Workshop in Transacqua, Italy, 2014



Figura 103.
Detail Cassa Piazza designed and built within the Caposaz Architectural Workshop in Transacqua, Italy, 2014

Destacamos esta proposta na medida em que, ao recorrer a uma estrutura especificamente pensada para aquele lugar (*site-specific*), assume duas posições relevantes: os elementos tridimensionais - que servem também um propósito de mobiliário urbano – foram concebidos com o objectivo de manter uma distância segura do edifício em ruína, ao mesmo tempo, estes mediam uma relação entre o habitante e um novo *lugar* que ali se criou.

Uma vez mais, ressaltamos a relevância deste tipo de intervenções, que pela sua rapidez, pode resolver, ainda que temporariamente, (embora continuemos questionando quais as limitações temporais do efémero), assuntos relacionados com a preservação patrimonial e com a reabilitação urbana, através do preenchimento de vazios urbanos na cidade.

A atenção dada a um certo cuidar na disposição e na graça (emoção) surge então como os principais tópicos retóricos de um território emergente que continuamente redesenha o horizonte do espaço social. Estas práticas, ao transmitirem uma consciencialização pública do valor da arte na cidade, bem como da produção artística enquanto possibilidade cognitiva e emancipatória, permitem um enquadramento de novas abordagens adequadas à pulsão artística na sua aproximação à pulsão actual dos modos de vivência do espaço urbano.

Das questões que compõem a problematização relativa à temática da reabilitação urbana, relevamos a preponderância dos factores relativos à criação de emprego e riqueza e à revalorização do edificado existente, ao qual se une a diversificação de oferta habitacional. Neste contexto, torna-se relevante referir que as cidades mais habitadas são mais atraentes e mais seguras.

5.6 SÍNTESE CONCLUSIVA

Na procura de condições que visem o entendimento e a prática das Cecnografias Urbanas, torna-se fundamental a recuperação de movimentos históricos e tendências actuais que, desde a transição do moderno para o contemporâneo, têm vindo a contribuir, para uma reflexão e variadas acções, acerca da condição actual.

A arte contemporânea trouxe consigo um novo sistema com características específicas em que a obra de arte é perspectivada numa nova relação, *mais complexa e instável*, entre o espaço público e a vida social. Enquanto a arte tradicional trabalhava maioritariamente a nível da forma, a arte contemporânea começou a trabalhar a nível do contexto e do enquadramento, ou seja, através de uma reinterpretação teórica.³²⁸

Ao depararem-se com as dificuldades recorrentes em encontrar mercado de trabalho na área da Arquitectura, como a conhecemos, cada vez mais os jovens arquitectos, têm vindo a procurar alternativas na sua área que respondam a problemas colocados pela contemporaneidade.

A lenta morte da classe média urbana e a ascensão da Arquitectura como instrumento de puro marketing, contribuíram para diminuir em muito os objectivos de natureza social da Arquitectura. Agora, esta área depara-se com um momento de ruptura onde novas ideias e actividades podem dar aso e contribuir para que a Arquitectura recupere o seu carácter social.

A Arquitectura como disciplina, está a mudar; acreditamos que novos caminhos nesta área se abrirão em torno da reabilitação urbana, cujas questões levantadas, são pertinentes e contemporâneas.

A reabilitação urbana, não só, se apresenta enquanto novo caminho - possibilitando novas oportunidades para a área da Arquitectura- mas também, ao permitir uma infindável abrangência de áreas, possibilitará que estes novos caminhos se estendam para lá de si próprios, abraçando a inter-

³²⁸ CAEIRO, Mario, op. cit., p.43.

disciplinaridade enquanto meio possível de actuação, criação e reabilitação.

Devido à presente situação tecnológica e cultural em que se centra a actualidade, cada vez mais, se tem vindo a afirmar no panorama arquitectónico, a temática das Cenografias Urbanas. Numa era de globalização, mercados inconstantes e rapidez generalizada, torna-se necessária uma resposta cada vez mais rápida e acessível. É neste contexto que surgem estas novas propostas e visões arquitectónicas de lugares e materiais improváveis.

Acreditamos que esta área não só, poderá contribuir para a construção de uma nova narrativa na área da Arquitectura, mas também representa uma potencialidade distinta na dinamização do espaço público urbano.

É neste contexto que surge o campo de actuação das Cenografias Urbanas, pela sua capacidade de intervenção no espaço urbano e de atribuir valor público e económico em lugares que à partida não o são. A relevância deste tema no panorama arquitectónico manifesta-se pela interdisciplinaridade abrangida na área da Arquitectura e pelas possibilidades de novos meios de actuação que esta permite.

Destacamos ainda a relevância deste tipo de intervenções enquanto método potencial de regeneração urbana, sendo por isso um tema extremamente importante para as questões actuais que se colocam em torno da temática da reabilitação urbana. Neste sentido indentificámos três métodos distintos de actuação desta nova área, que visam responder de uma forma prática e sucinta a questões colocadas pela contemporaneidade, sendo elas: o evento como método potenciador de reabilitação urbana, o *re-styling* de fachadas e edifícios, e a regeneração urbana no próprio sentido da palavra.

Do primeiro destacamos as potencialidades regenerativas que derivam da cultura do evento. Ao procurar uma integração participativa envolvendo todos os habitantes, o evento consagra momentos únicos que permanecem na memória colectiva.

O *re-styling* de fachadas e edifícios é também um método de regeneração distinto por, através do recurso ao experimentalismo arquitectónico impedir que a arquitectura se torne num exercício puramente revivalista. Ao mesmo tempo este método permite abordagens únicas e distintas mantendo

do a memória do lugar original.

Por fim a regeneração urbana, exemplificada através de dois projectos que visavam o preenchimento de vazios urbanos, demonstra-se enquanto prática emergente, na medida em que propõe a resolução das mais diversas questões, demonstrando uma actuação que age em conformidade com as condições sócio-económicas recorrentes.

Estas potencialidades cenográficas urbanas ao exprimirem-se através do evento, da cultura, da preservação da memória e pela intervenção directa no espaço, proporcionam um entendimento geral da actualidade bem como das dinâmicas que a constituem.

“In a sense, every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explanation of life itself (...)”³²⁹

A relevância do evento e da cultura na cidade definem-se então, como a própria exposição e explicação da vida em si mesma. Destacamos assim o interesse desta pesquisa de carácter expositivo-dissertativo, e na sua contribuição para a reflexão e procura de um novo entendimento acerca das dinâmicas actuais, proporcionadas no, e pelo, espaço público e urbano, num modo de vida que se assume como sendo contemporâneo, e cada vez mais nómada.

³²⁹ Tradução livre: “De certa forma, todas as demonstrações culturais, incluindo o ritual, a cerimónia, o carnaval, o teatro e poesia, são a explicação da própria vida em si.” TURNER, Victor, op. cit., p.13.

CAPÍTULO VI

uma proposta conceptual

“Le véritable constructeur, l’architecte, peut concevoir les bâtiments qui vous seront le plus utile, car il possède au plus haut degré, la connaissance des volumes.

Il peut en fait créer une boîte magique renfermant tout ce que vous pouvez désirer. Dès l’entrée, on joue à la “Boîte à Miracles”, scène et acteurs se matérialisent. La “Boîte à Miracles” est un cube ; avec elles sont données toutes choses nécessaires à la fabrication des miracles, lévitation, manipulation, distraction, etc...

*L’intérieur du cube est vide, mais votre esprit inventif le remplira de tous vos rêves, dans la manière des représentations de la vieille “comedia dell’arte”.”*³³⁰

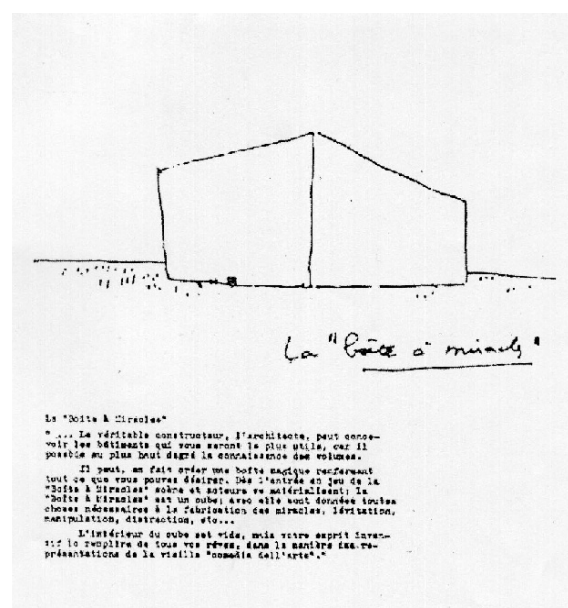


Figura 104.
Le Bôte à Miracles, Le Corbusier.

³³⁰ Tradução Livre: “O verdadeiro construtor, ou seja, o arquiteto, pode projectar os edifícios mais úteis, pois é ele quem melhor conhece os volumes. O arquiteto pode, de facto, criar uma caixa que contenha todos os desejos da humanidade. É na entrada que começa o jogo da Caixa dos Milagres, onde a cena e os actores se materializam. A Caixa dos Milagres é um cubo, dentro dele existe tudo o que é necessário para o fabrico dos milagres, levitação, manipulação, distração, etc...O interior do cubo está vazio, mas a vossa mente sugerirá, pela criação do espírito, tudo o que quiserem à maneira dos actores da Commedia dell’arte.”

6.1 PROPOSTA CONCEPTUAL - UM EVENTO CULTURAL NO ESPAÇO URBANO

A nossa proposta baseou-se nas linhas definidas por Bourriaud de um altermodernismo que pode ser definido enquanto o momento, em que é possível criar algo, a partir de uma visão global da história da humanidade, constituída a partir de temporalidades múltiplas e distintas.

Tendo posicionado o objectivo desta proposta, o de dinamização cultural através do evento na cidade, desenvolvemos este projecto, enquanto proposta conceptual que, tal como o nome indica, é uma abordagem ao fenómeno do Museu, desenvolvido no quarto capítulo da presente dissertação, numa visão contemporânea, abrangendo os fenómenos proporcionados pela urbanidade.

Denominámos o nosso projecto de Galeria Nómada, esta propõe um evento cultural, sem fins lucrativos, inserido no espaço público. Divulgando artistas conhecidos ou não, que expõem o seu trabalho no espaço urbano.

Esta acção não pretende remover as obras do seu local mas sim transportar o local da obra para a Galeria. Para isso, recorreremos às potencialidades tecnológicas, que nos permitirão, reportar em tempo real, as obras de arte inseridas no espaço urbano, para o interior da Galeria.

Com a criação deste projecto pretendemos, contrariar os métodos tradicionais de vivência do espaço urbano, ao introduzir um objecto inusitado no dia-a-dia, que suscitará a curiosidade dos que por ali passarem.

Pretendemos também fazer uma aproximação ao conceito de museu, desmistificando a sua imponente na definição dos limites da arte, e ainda, dar relevância a obras de Arte urbanas, inseridas no espaço público, por toda a cidade.

6.1.1 | Comunicação no espaço urbano

O nosso objectivo é o de dinamizar, através de um evento cultural, o espaço público urbano de algumas cidades em Portugal, para isso, recorreremos a algumas cenografias urbanas materializadas na forma de Arte Urbana com o intuito de aproximar o visitante da Galeria de espaços que fazem parte da sua própria cidade.

A Arte Urbana tem vindo a encontrar uma grande projecção a nível mundial, sendo estes artistas cada vez mais valorizados e reconhecidos. Este tipo de intervenções caracterizam-se por ser directamente dirigidas às pessoas, assumindo até, por vezes, um carácter interventivo no espaço público.

Da mesma forma que a Arte Conceptual, também a Arte Urbana se caracteriza pela sua versatilidade interventiva, o que permitiu quebrar barreiras artísticas, explorar técnicas infinitas e processos distintos de comunicação com o público.



Figura 105.
Intervenção no espaço urbano na cidade de Lisboa. Artista: Os gémeos.



Figura 106.
Intervenção no espaço urbano na cidade de Lisboa. Artista: Above.

6.1.2 | **Concepção e pontos de consideração**

Fazendo um apelo cultural à vida da própria urbe, onde se insere, é assim que a Galeria Nómada, proporcionará ao visitante uma experiência corporal e virtual, exaltando a cidade ao nível da obra de arte inserindo-a numa espécie de museu conceptual.

Pretende-se com este projecto dar a conhecer alguns projectos de Arte Urbana, inseridos no espaço público da cidade, onde a Galeria estiver, que funcionam no espaço enquanto estímulos visuais resultantes de uma vida urbana activa. O visitante da Galeria converter-se-á num espectador activo da vida urbana, sendo a obra de arte e o enquadramento urbano, o principal actor desta representação à escala da cidade.

Almejamos, de certo modo, com este projecto, exaltar as Cenografias Urbanas enquanto elementos participantes, activos e experimentais na procura do conhecimento acerca das dinâmicas que compõem o espaço público.

6.1.3 | **Local**

A Galeria Nómada, como o nome indica, assumirá a forma de um evento móvel, isto é, não terá um lugar fixo. Aproveitando as características proporcionadas pelas arquitecturas efémeras, nomeadamente as de fácil deslocação e montagem, pretendemos efectuar um percurso da galeria de Norte a Sul do país.

O objectivo será poder levar esta experiência a um maior número de pessoas, e ao mesmo tempo, envolver não uma, mas várias cidades, no processo de consolidação do evento.

Uma exibição colectiva, quando sediada segundo princípios teóricos e conceptuais, necessita do estabelecimento de um balanço entre a obra de arte e a narrativa envolvente³³¹. Necessita também de estabelecer e desenvolver uma correlação entre tempo e espaço.

Neste sentido, elaborámos um percurso de cidades pelas quais a Galeria poderia passar, tendo estas sido escolhidas com base nos fluxos de Arte Urbana de cada cidade.



Figura 107.
Roteiro da Galeria Nómada.

³³¹ BOURRIAUD, Nicolas – *Altermodern*, p.1.

O projecto da Galeria Nómada procura reunir uma vontade comum, dando voz aos artistas locais e aos habitantes, estabelecendo um processo de comunicação entre a obra e o diálogo comunitário.

É nosso dever ético, não permitir que os signos e as imagens se diluam na indiferença ou no valor comercial, é neste sentido que a familiaridade com o lugar da arte permitirá um maior alcance e significação no estímulo da memória colectiva.

É a partir dos trabalhos de vários artistas, que actuam no espaço público, que a Galeria Nómada pretende servir de apoio e divulgação artística reinserindo a arte do espaço público numa galeria.

Pretende-se através do nomadismo, uma união colectiva que acaba por ser paradoxal ao próprio termo nómada. Essa união será conseguida pela relação da memória com o local onde se insere. Assim pretendemos demonstrar conceptualmente, como a globalização e o nomadismo, poderão ser compatíveis com a cultura da memória e a identidade do lugar. Pensar local à escala global, e não global à escala local.

As cidades escolhidas foram: Lisboa, Almada, Porto, Guimarães, Viseu, Aveiro, Coimbra e Lagos. Escolhemos estas cidades portuguesas por verificarem a nível de Arte Urbana uma grande variedade de trabalhos artísticos no espaço urbano, que seriam do nosso interesse explorar e expôr na Galeria.

Posto isto, destas oito cidades, escolhemos apenas três, com o objectivo de exemplificar uma possível aplicação prática da proposta conceptual sugerida, são elas: Lisboa, Almada e Porto.

Com o objectivo de compreender os diversos e possíveis métodos de actuação deste projecto e a as suas potencialidades a nível de dinamização do espaço público, escolhemos para cada uma destas cidades, uma localização estratégica e central cujo fim é abranger e proporcionar esta experiência ao maior número de pessoas possível.

6.1.3.1 | Lisboa

> localização | Terreiro do Paço

Escolhemos a Praça do Comércio em Lisboa, mais conhecida por Terreiro do Paço, por esta ser uma praça da Baixa de Lisboa (um dos locais mais movimentados da cidade) situada junto ao rio Tejo. Esta Praça representou, durante muito tempo, a entrada nobre para a cidade de Lisboa, e a sua forma é precisamente aberta para o rio com esse propósito - o de abraçar quem chega através da via marítima.



Figura 108.
Terreiro do Paço - localização escolhida para o projecto da Galeria Nómada na cidade de Lisboa.

6.1.3.2 | Almada

> localização | Praça São João Baptista

Na cidade de Almada, elegemos a Praça São João Baptista como lugar para receber a Galeria Nómada. Esta emblemática praça, situa-se no coração de Almada junto à biblioteca municipal, Fórum Romeu Correia. É o ponto de encontro de várias pessoas e jovens que ali passam diariamente e recebe ainda os mais diversos tipos de eventos ao longo do ano.

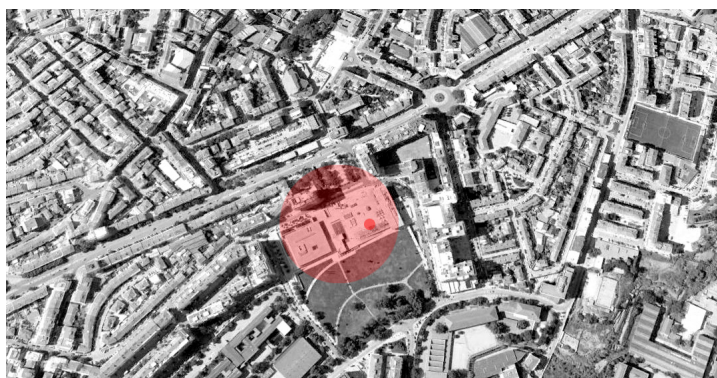


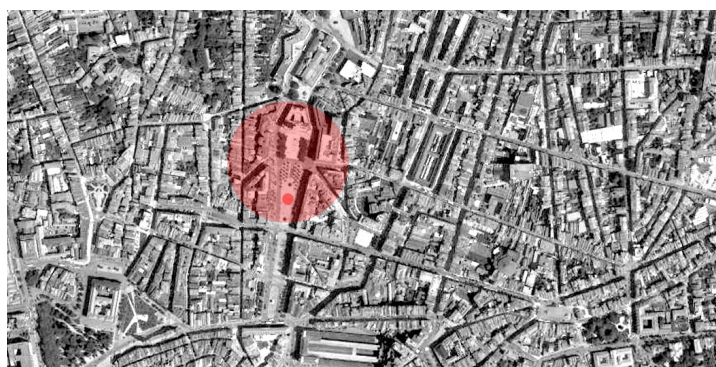
Figura 109.
Praça São João Baptista - localização escolhida para o projecto da Galeria Nómada na cidade de Almada.

6.1.3.3 | Porto

> localização | Avenida dos Aliados

A Avenida dos Aliados é um local central na Baixa da cidade do Porto. Esta avenida localiza-se no coração da cidade do Porto e é palco de todos os grandes eventos da cidade

Figura 110.
Avenida dos Aliados - localização escolhida para o projecto da Galeria Nómada na cidade do Porto.



6.1.4 | Materiais e Suportes

O seguinte esquema pretende demonstrar, de uma forma simplificada, o processo de montagem da Galeria.

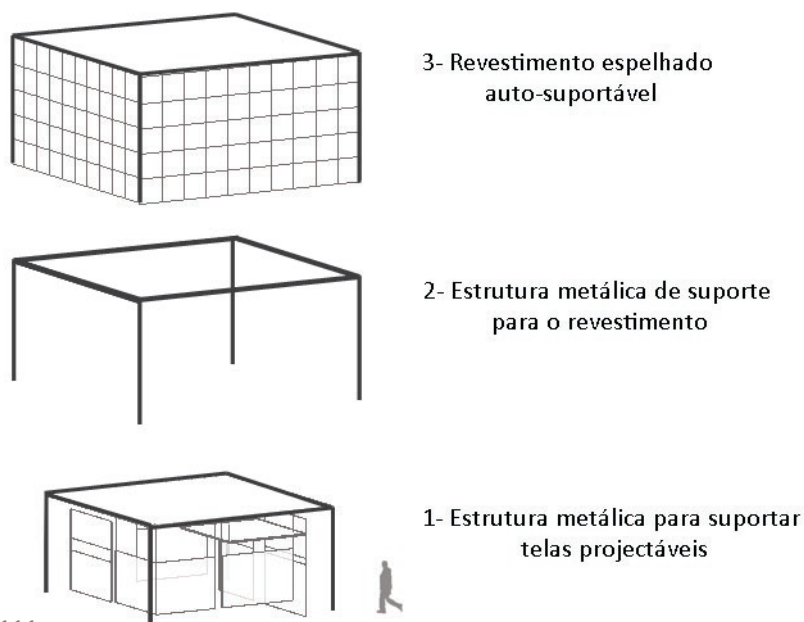


Figura 111.
Esquema explicativo da constituição da Galeria.

A Galeria Nómada é composta por uma estrutura metálica em forma de cubo. O seu propósito é ser de fácil e simples montagem.

A sua estrutura consiste em três fases de simples montagem: a primeira compõe-se a partir de uma estrutura metálica aparafusada que servirá de suporte para as telas e projectores; a segunda consistirá numa outra estrutura independente cujo objectivo será o de suportar o revestimento espelhado, bem como uma cortina preta cuja função é a de criar uma atmosfera escura e distinta no interior da Galeria.

O revestimento espelhado irá encaixar sobre esta mesma estrutura, através da agregação de pequenas placas espelhadas, com um sistema de encaixe simples.

Na imagem seguinte é possível observar-se uma amostra dos materiais principais, para além do metal que irá compor a estrutura.

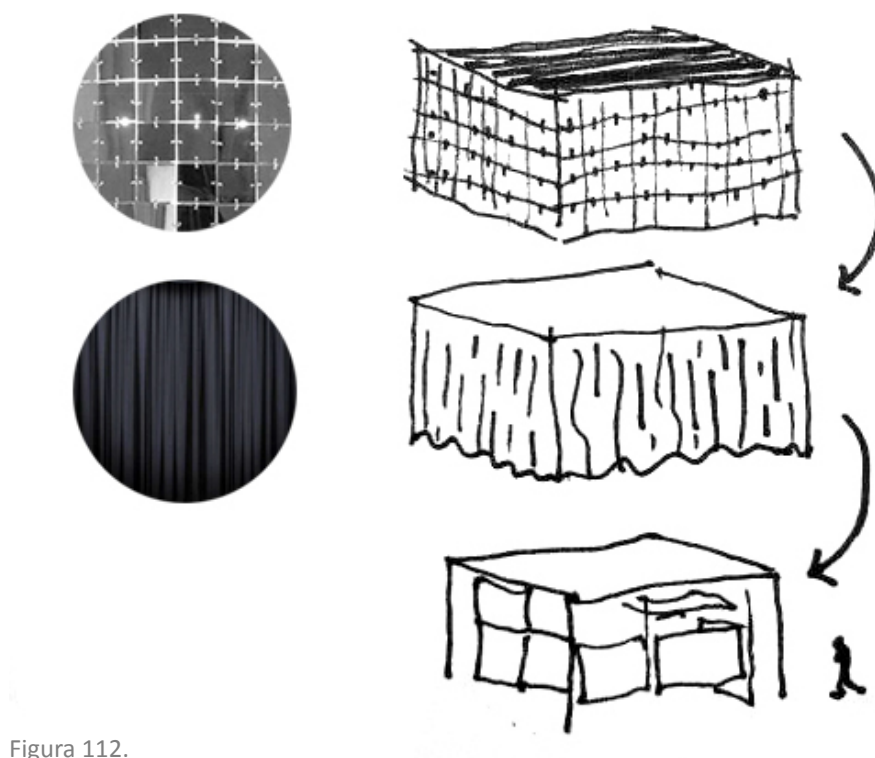


Figura 112.
Esquema de montagem da Galeria
Nómada e seleção de materiais.

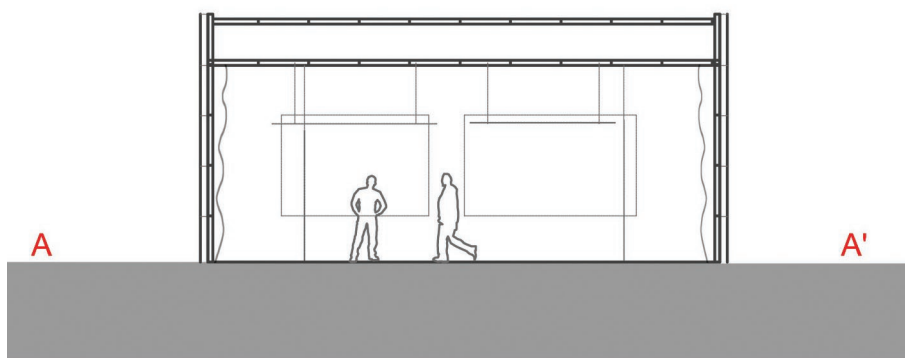


Figura 113.
Alçado, Planta e Corte da Galeria Nómada.

3m

6.1.5 | Memória descritiva

Foi na modernidade que Le Corbusier expressou a poética herdada pelo mundo do espectáculo e pela *commedia dell'arte*, através de uma metáfora conceptual, expressada num esboço. A *Bôte à Miracles*, impõe-se num território vazio e plano gerando no seu interior o mundo da ilusão, da virtualidade e do sonho.

No interior da caixa mágica, reside o mistério do cubo vazio e da câmara escura, lugar da imaginação e do desejo, admitindo assim a Arquitectura que se converte num espectáculo, para o visitante.

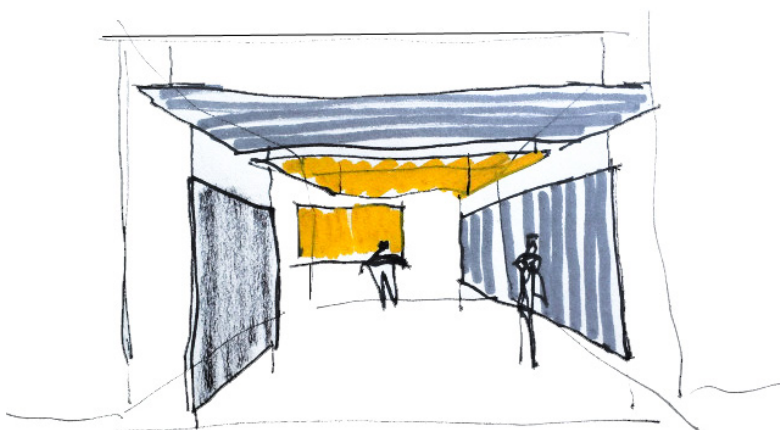


Figura 114.

Perspectiva do interior da proposta conceptual Galeria Nómada, esquisso da aluna.

Desta forma a Arquitectura é entendida cenograficamente enquanto jogo dos volumes sobre a luz. A manipulação e a ilusão que se propõe no interior da caixa de milagres, libertam a Arquitectura das questões formais que a completam, passando assim a ser a planta livre, e o imaginário, a conformar aquele lugar mágico.

A experiência da Galeria Nómada propõe, através de uma cenografia urbana no formato de uma arquitectura efémera, a exploração do tema na sua totalidade. Possibilita-se ao visitante, ser ambos, espectador e actor de uma performance à escala da cidade, ao mesmo tempo que lhe dará a conhecer alguns fenómenos cenográficos presentes na sua cidade – aqui o fenómeno

do global (nómada) aliado ao local, permitirá uma abordagem diferente em cada cidade.

A sua forma de cubo pretende ser uma aproximação à metáfora da caixa de milagres introduzida por Le Corbusier no seu manifesto-croquis. Ao mesmo tempo, o seu revestimento espelhado, funcionará enquanto lógica conceptual inversa, introduzida por Robert Morris, na perfeita combinação de exclusões, sendo assim a Galeria a categoria resultante da soma da não-paisagem com a *não-arquitectura*. E é assim que a Galeria Nómada, ao transmitir a sensação visual de continuidade em relação ao local onde se insere, continua a não fazer parte deste ambiente.

É neste elemento sem categoria, que se encaixa a da Galeria Nómada. Um projecto sem moradia, mas que consigo levará um pouco, de todos os lugares por onde passará. E é neste objecto em forma de uma caixa, camuflada e nómada que o visitante irá encontrar (se) num labirinto virtual de imagens projectadas, da sua cidade.



Figura 115.
Perspectiva do exterior da proposta conceptual Galeria Nómada, esquisso da aluna.

A proposta é a de filmar em tempo real, locais da cidade, exibindo os vídeos em directo na Galeria Nómada, levando ao extremo todas as noções introduzidas desde Goffman³³² (1956) – que refere o termo performance

³³² GOFFMAN, Erving, op. cit.

enquanto uma actividade de um determinado indivíduo, que ocorra durante um período, perante um grupo particular de observadores, e cuja actividade pressuponha alguma influência perante esse mesmo grupo - a Turner³³³ (1982), sem esquecer Certeau³³⁴ (1984) que considera a ocupação humana, a melhor forma de regeneração urbana, onde o caminhar pela cidade constitui uma forma elementar de a experienciar.



Figura 116.
Perspectiva do interior da proposta conceptual Galeria Nómada, esquisso da aluna.

A nossa proposta não pretende apenas tornar-se num evento cultural urbano, mas também contribuir para a reabilitação urbana de certos lugares da cidade, tornando-os em cenários urbanos, projectando-os no interior da Galeria Nómada, dando-lhes espectadores que os experienciem.

É neste sentido que a relevância da nossa proposta se assume, conceptualmente aplicando todos os conceitos abordados ao longo da dissertação: cenografia, espaço urbano, memória e cenário.

Posto isto elaborámos algumas perspectivas com o objectivo de melhor explicitar e visualizar a nossa proposta. Para cada cidade foram utilizadas apenas imagens de intervenções artísticas de artistas conhecidos ou anónimos cujas obras se localizam nessa mesma cidade, ressaltando e admitindo a relevância desta proposta, por dar a conhecer ao visitante, cenários urbanos existentes na sua própria cidade.

³³³ TURNER, Victor -op. cit.

³³⁴ CERTEAU, Michel de , op. cit.

6.1.5.1 | Lisboa

> localização | Terreiro do Paço

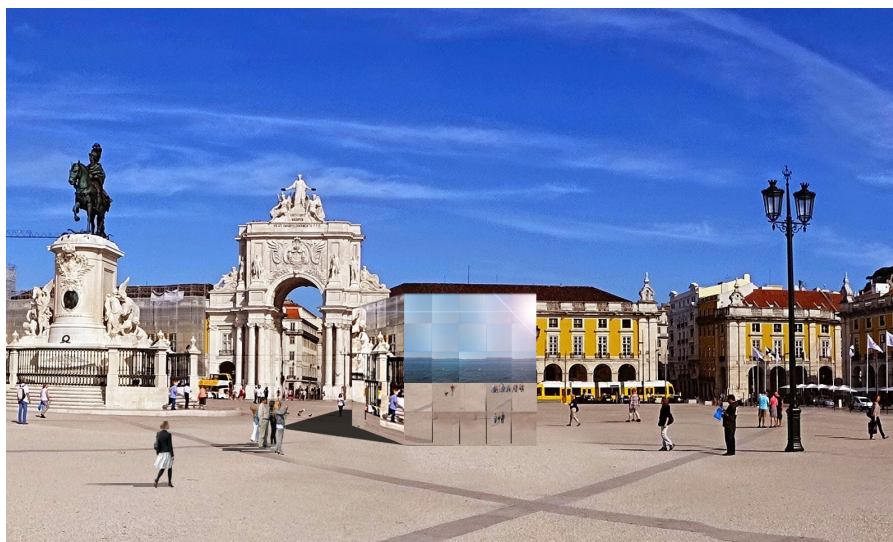


Figura 117.

Estudo de possível aplicação prática na cidade de Lisboa. Perspectiva exterior da proposta conceptual Galeria Nómada.



Figura 118.

Estudo de possível aplicação prática na cidade de Lisboa. Perspectiva inerior da proposta conceptual Galeria Nómada, com projecções de artistas cujas intervenções se localizam na cidade de Lisboa.

6.1.5.1 | Almada

> localização | Praça São João Baptista



Figura 119.

Estudo de possível aplicação prática na cidade de Almada. Perspectiva exterior da proposta conceptual Galeria Nómada.



Figura 120.

Estudo de possível aplicação prática na cidade de Almada. Perspectiva interior da proposta conceptual Galeria Nómada, com projecções de artistas cujas intervenções se localizam na cidade de Almada.

6.1.5.3 | Porto

> localização | Avenida dos Aliados



Figura 121.

Estudo de possível aplicação prática na cidade do Porto. Perspectiva exterior da proposta conceptual Galeria Nómada.



Figura 122.

Estudo de possível aplicação prática na cidade do Porto. Perspectiva interior da proposta conceptual Galeria Nómada, com projecções de artistas cujas intervenções se localizam na cidade do Porto.

Com este projecto acreditamos contribuir para a dinamização da vida pública colectiva, projectando artistas que intervêm no espaço público, exaltando o espaço urbano ao nível da obra de arte, e envolvendo os habitantes num processo dialéctico de espectador/actor contributivo no decorrer da experiência da Galeria Nómada e assumindo a arte em todos os caminhos, como sugere Nicolas Bourriaud.

O termo nómada, no sentido lato da palavra, significa um deslocamento físico e territorial da Galeria, proporcionado pela arquitectura efémera que dá vida a este lugar. Apesar de existir esse ‘nomadismo’ o programa cultural da Galeria Nómada, adaptar-se-á aos lugares por onde esta passar, demonstrando assim a possibilidade de actuação e as potencialidades deste tipo de intervenções a nível da dinamização cultural local.

Segundo as linhas traçadas por Bourriaud, a experiência que propomos é simultaneamente geográfica, histórica e sócio-cultural. Geográfica por referir-se a um local da cidade em questão, histórica por situar-se no presente e este ficar registado (por vídeo/memória) no passado, sócio-cultural porque envolve todos os habitantes e artistas (que até poderão ser anónimos) do local em que se insere a experiência da Galeria Nómada. Esta abordagem traduz-se numa intervenção que segue a definição de nomadismo introduzida por Bourriaud, disseminando-se em múltiplas direcções: no espaço, no tempo, e nos signos, e também a uma escala global.

CAPÍTULO VII

conclusões e recomendações

7.1 CONCLUSÕES

A análise de qualquer representação artística, seja ela qual for, nunca será suficientemente completa ao ponto de transmitir alguma clareza em relação ao pensamento do seu autor e da sua época se for feita apenas uma leitura superficial do que esta representa. Foi assim que procurámos, através de uma pesquisa histórica fundamentada, reunir os elementos necessários que nos ajudariam a desenvolver esta pesquisa de carácter reflexivo, acerca do entendimento das novas dinâmicas urbanas, e das potencialidades regenerativas do espaço cénico inserido na vida e na cultura urbana.

Foi na Cenografia que encontrámos os elementos que iriam definir e dar rumo à presente dissertação. Na sua relação com a Arquitectura, podemos verificar, ao longo dos tempos, uma conexão muito próxima. Paralelamente, descobrimos também na arte teatral, uma relação com o espaço urbano e a cidade, demonstrando assim que o teatro é uma parte significativa do processo urbano.

É neste sentido que a corporalidade espacial cenográfica introduzida com os trabalhos de Adolphe Appia e Gordon Craig, foi determinada a partir de uma mudança de paradigma essencialmente espacial. Assim, os fenómenos artísticos da década de 60 do século XX, demonstram-se realmente relevantes para a compreensão arquitectónica formal e espacial. As ideias e vanguardas artísticas difundidas por estes movimentos viriam a ser uma expressão contemporânea dos modos de absorção e entendimento artístico. Desta forma podemos considerar que o espaço é o mais importante desafio para o cenógrafo e também para o arquitecto.

A arquitectura sempre foi o cenário da cidade, palco de representação dos mais diversos rituais. Ao assumirmos a importância dos imaginários urbanos associados ao factor cultural, que se poderá ter iniciado na Idade Média, compreendemos também como este espaço imaginário terá tido a sua origem nos lugares públicos da cidade, onde a vida social acontece. No entanto, consideramos que a expressão máxima da teatralidade presente no espaço urbano, terá sido a cidade dramática do Barroco.

Ao surgir na continuidade dos ideais Renascentistas, a cidade do Barroco, demonstrou uma forte componente cenográfica associada a modos de representação do poder dominante. Objectos decorativos como fontes, praças, arcadas e estátuas ganharam relevo no espaço urbano, elevando a cidade à categoria de obra de arte como se esta tratasse de um verdadeiro cenário. Chegámos assim à conclusão de que o espaço urbano detém um papel fundamental na caracterização da arquitectura.

Uma vez que estas dinâmicas são do interesse da esfera pública e comunitária, foi também do nosso interesse abordar as temáticas do espaço público, e as dinâmicas que o constituem, chegando à noção de que o espaço público trata do espaço “de todos”, ou seja, da identidade colectiva que origina, assim, uma vida pública. A essa vida pública, na cidade, poderá atribuir-se a denominação de urbanidade, isto é, de vida urbana. A partir daqui tomámos como ponto de partida o fenómeno urbano, com o objectivo de contextualizar novas práticas emergentes que constituem as dinâmicas do espaço público contemporâneo.

Os artistas do início do século XX, não só contribuíram para um novo conceito de espacialidade mas desenvolveram também, uma nova atitude face às questões da temporalidade no sentido em que, conseguiram ver e compreender o processo dinâmico através do qual as composições eram formadas³³⁵. Os movimentos artísticos como o Cubismo, Constructivismo, Futurismo e Minimalismo criaram novas relações entre a arte e o utilizador, inserindo assim o paradigma espacial e artístico nos espaços públicos da cidade.

E foram estas ideias de quotidiano, participação ou comunidade, na sua articulação com a dimensão artística e estética, que produziram acções que, sobretudo a partir dos anos 60, do século XX, impuseram progressivamente uma vasta linguagem projectual distinta que começou por diluir as fronteiras entre a Arte e a Arquitectura.

³³⁵ BOYER, M. Christine, *op. cit.*, p.50.

Paralelamente não nos podemos esquecer que a representação da metrópole nos media, tem tido à sua disposição um instrumento fundamental: a fotografia.

Neste sentido assumimos a impossibilidade de referir a nossa compreensão acerca das dinâmicas actuais, sem referir a importância que a fotografia e consequentemente o cinema, tiveram no decorrer histórico-temporal e na aceção da compreensão acerca da Arquitectura. Estas questões relacionadas com a imagem e a memória não só perpetuaram novos métodos de registo histórico, como também, alertaram para uma vontade inata de materializar o passado, que pelo seu valor próprio, se considera agora de interesse relevante para a construção da identidade cultural de um povo.

Outro factor importante para a identidade cultural é a memória. A procura de métodos de preservação da memória na cidade tem sido uma constante, e os três casos de estudo apresentados demonstram formas distintas de manter a memória de certos lugares ou cidades. Todos os exemplos apresentados sugerem metodologias com consequências distintas. O museu Judaico de Berlim faz uma aproximação à criação conceptual do projecto arquitectónico, tendo sempre em conta a história e a memória do lugar pré-existente. A cidade de Veneza representa um dos casos mais carismáticos a nível de preservação histórica. Por fim, o caso de estudo do Lx Factory em Lisboa, assume um carácter mais orgânico destacando mutações temporais e atribuições de novas funções em lugares antigos.

Neste sentido, podemos afirmar que a memória é indissociável do espaço urbano. Destacamos por isso, a importância da sua preservação sendo no entanto fundamental a sua adaptação aos modos de vida contemporâneos.

As Cenografias Urbanas surgem como sendo o próprio reflexo da sociedade em que se inserem, por assumirem os mais variados tipos de funções em diferentes contextos culturais.

Tendo a Arte invadido a intimidade e a visibilidade comum com inesgotáveis formatos urbanos de apropriação do espaço público: eventos, festivais de cultura e arte, publicidade, *happenings*, arte urbana, eventos *pop-up*, *flashmobs*, entre-outros, assiste-se também a uma crescente expectativa de

participação do público na obra artística.

Ao serem uma forma de expressão cultural, a linguagem e a comunicação permitiram que a diversidade e multidisciplinariedade das intervenções artísticas fosse uma constante ao longo do século XX, influenciando também, a conjuntura de transição para o século actual.

É nesta diminuição da distância entre a Arte e a vida que ocorrem paralelamente mutações e novas dinâmicas na produção do espaço urbano, sendo este no limite, o palco do espectáculo do drama que é a vida social. O espaço cénico da cidade, enquanto palco de representação, de convicções ou *flanneuries*. E aqui voltamos a destacar a cenografia e o espaço cénico enquanto possível motor de regeneração urbana, por proporcionar a experiência da cidade enquanto evento contínuo.

Neste sentido podemos concluir que, a ruptura e a provocação, permitiram o alastramento das indústrias culturais bem como, o alargamento do seu campo de influência, tornando-se em importantes factores de cognição da forma urbana, sobretudo aquando da sua integração no espaço da cidade.

Apesar de nem sempre ser fácil a mensuração do impacto real deste tipo de intervenções, pelo menos a curto prazo, acreditamos que estes surgem como experiências bastante positivas nos mais variados aspectos. Para além de se apresentarem como extensões artísticas e experimentações arquitectónicas no meio urbano público (conteúdo que procurámos desenvolver na nossa proposta conceptual), reflectem também acerca do próprio espaço urbano, estimulando assim uma maior participação na experiência cultural.

Ao criar diversos métodos de provocação no discurso da cidade é possível gerar intervenção e discussão pública, assumindo o espaço público como um registo contemporâneo.

“This can never really change so long as culture or any art is simply an appendage on living, separable from it (...)” ³³⁶

Como afirma Peter Brook (1968), a cultura e a Arte deverão estar intrinsecamente conectadas com a vida e o dia-a-dia, e na nossa opinião, as cenografias urbanas funcionam enquanto dispositivo mediador deste fenómeno de união e partilha. Ao permitirem este contacto e vivência do espaço urbano público, as cenografias urbanas - assim como a escultura minimalista no panorama artístico- pretendem abordar uma outra dimensão espacial, estando esta, no entanto, associada com a esfera do domínio público.

Descobrimos também que de facto, existe um espaço cenográfico à escala da cidade; por exemplo a escala da praça serviu ao longo da extensão temporal múltiplas interpretações dando lugar a espectáculos, missas e festas. Ao mesmo tempo, esta sempre se consagrou enquanto símbolo social e político, palco de manifestações e encontros sociais.

Posto isto, podemos considerar que em parte, o evento veio a substituir, de certa forma, o ritual. A cidade encena-se noutro sentido, o do momento. A cultura do evento não pretende consagrar instituições mas sim momentos que perduram na memória colectiva de determinada sociedade.

Ao sacralizar o efémero e o momento, o evento não deixa marcas na história da cidade física, apenas na memória permitindo que os espaços assumam significados permanentes na memória do espectador.

O espaço da cidade tem vindo a tornar-se cada vez mais controverso, pelas novas actuações e premissas tecnológicas que têm vindo a fazer alterações no ambiente. Se, por um lado estamos mais limitados e controlados, por outro temos vindo a adquirir, cada vez mais, um maior e vasto leque de possibilidades de actuação, pensamento, interações, expressão e desejos, e como afirma o cenógrafo José Castanheira:

³³⁶ Tradução livre: *“Isso nunca pode realmente mudar enquanto a cultura ou qualquer arte for simplesmente um apêndice da vida isto é, separável dela (...)”* BROOK, Peter, op. cit., p.164.

“A Architectura (...) só deveria existir para a invenção de espaços que de alguma forma contribuam para melhorar ou para proporcionar ao Homem, uma vida mais feliz.”³³⁷

É neste sentido, que consideramos a importância deste estudo, para a área da Arquitectura, enquanto ciência social, humana e artística, por procurar uma reflexão fundamentada sobre atitudes contemporâneas que continuamente se debatem para reinventar a prática arquitectónica através da experimentação do espaço público urbano.

Ao mesmo tempo, estas práticas resolvem questões colocadas pela contemporaneidade, relacionadas com a reabilitação urbana e a (re)utilização espacial, por abrirem um novo leque de possibilidades e métodos de acção sobre edifícios existentes que perderam a sua função original. Neste sentido as cenografias urbanas, assumem um papel relevante na memória colectiva do edificado e em lugares não reconhecidos, enquanto método possível de regeneração urbana.

Como refere Certeau no seu livro, “The Practice of everyday life”, a cidade é uma linguagem, um repositório de possibilidades. Da mesma forma que a linguagem delimita o discurso, também a arquitectura delimita o percurso.

Assim sendo, são as cenografias urbanas, nas suas variadas formas, que se tornam no elemento especial que confere significado a qualquer que seja o local, adicionando, à nossa vida, a presença do inesperado e afastando a rotina.

³³⁷ Entrevista realizada pela autora a José Manuel Castanheira, Anexo I.

7.2 RECOMENDAÇÕES

No geral podemos afirmar que, as potencialidades demonstradas, pelas dinâmicas cenográficas no espaço público, afirmam-se como sendo fundamentais num processo de constante intervenção e ruptura, não aceitando a cidade enquanto um organismo fechado e imutável mas sim orgânico e em constante mudança. É desta forma que as cenografias urbanas estabelecem a sua própria linguagem através das mais diversas expressões visuais e espaciais.

E é sobre a premissa de que a memória pode perdurar muito para além do espaço construído, que destacamos a relevância destas abordagens, efémeras, abrindo a questão em torno de um permanente questionar acerca da possível perenidade do efémero.

Apenas através da sensibilização dos agentes, poderemos, de facto, compreender as potencialidades regenerativas do evento, assumindo a sua independência de outras áreas associadas a um certo tipo de políticas económicas e de marketing.

Novos caminhos e impulsos poderão surgir a partir desta investigação reflexiva, que pretende questionar o papel do arquitecto na cidade contemporânea, revelando-se este pela sua formação interdisciplinar e pela procura de novos campos de actuação e permitindo assim, novos olhares sobre novas potencialidades da cidade.

Destacamos a importância e a relevância desta reflexão para a abertura de uma nova área de estudo que propõe a expansão dos limites sugeridos pela Arquitectura, lembrando que foi através da expansão e interdisciplinaridade que a Arte prosseguiu continuamente, transformando-se e desenvolvendo-se no tempo e no espaço. Da mesma forma a consumação do espaço público, enquanto espaço de experimentação, demonstra uma procura constante de uma aprendizagem acerca da cidade.

Devido à actualidade dos assuntos abordados, consideramos que esta investigação poderá ser um ponto de partida para novas considerações acerca desta temática, num futuro que se espera próximo!

“As I continue to work, each experience will make these conclusions inconclusive again. It is impossible to assess the function of a book—but I hope this one may perhaps be of use somewhere, to someone else wrestling with his own problems in relation to another time and place.”

Peter Brook

BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc: *Os não-lugares, introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa: Editora 90º, 2005.

BAUDRILLARD, Jean - *O sistema dos objectos*. Perspectiva, 2000.

BENJAMIN, Walter - *Allegory and Trauerspiel, The Origin of German Tragic Drama*. Londres: Verso, 1998.

BENJAMIN, Walter – *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Londres: Illuminations, 1968.

BORDEN, Ian [et al.] – *The Unknown City- contesting Architecture and Social Space*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 2001.

BOULLÉE, Étienne- Louis: *Arquitectura, ensayo sobre el arte*, Barcelona: editorial Gustavo Gili S.A., 1985.

BOULTON, Marjorie - *The Anatomy of Drama*. Nova Iorque: Routledge, 1960.

BOYER, M. Christine- *The City of Collective Memory*. Massachusetts Institute of Technology, 1994.

BROCKETT, Oscar [et al.] - *Making the Scene, a History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*. Texas: Tobin Theatre Arts Fund, 2010.

BROOK, Peter – *The empty Space*. Nova Iorque: Touchstone, 1968.

BRUNO, Giuliana – *Public Intimacy, Architecture and the visual arts*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2007.

CAEIRO, Mario – *Arte na Cidade, História Contemporânea*. Temas e Debates, 2014.

CARLSON, Marvin - *Places of Performance; the Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1989.

CERTEAU, Michel de – *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California press, 1984.

CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Coimbra: Edições 70, Lda, 2008.

CHOAY, Françoise – *As questões do Património – Antologia para um combate*. Coimbra: Edições 70, Lda, 2011.

COHEN, Gary B., SZABO; Franz A. J. - *Embodiments of Power: Building Baroque Cities in Europe*. Estados Unidos: Berghahn Books, 2008.

CORBUSIER, Le - *Towards a new Architecture*. 13ª edição. Londres: Architectural Press, 1989.

CRAIG, Edward Gordon (1913) - *Towards a New Theatre*. London: J. M. Dent & sons

EISENSTEIN, Sergei - *The film sense*. New York : Harcourt Brace, Inc. 1942

GALOFARO, Luca - *Artscapes: Art as an Approach to Contemporary Landscape*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

GASTAL, Susana – *Alegorias urbanas: O passado como Subterfúgio*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.

GEHL, Jan; GEMZØE, Lars - *Novos espaços urbanos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

GOFFMAN, Erving – *The presentation of self in everyday life*. Edimburgo: University of Social Sciences Research Centre, 1959.

HABERMAS, Jürgen - *O discurso da modernidade*. Lisboa Publicações D. Quixote, 1990.

HARVIE, Jen – *Theatre & the city*. UK: Palgrave Macmillan, 2009.

HIHENBERG, Paul; LEES, Lynn Hollen - *The Making of Urban Europe*. Harvard, 1985.

- HOWARD, Pamela – *What is Scenography*. London: Taylor & Francis e-Library, 2003.
- HAYDEN, Florian; TEMEL, Robert – *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces*. Berlim: Birkhauser 2006
- INNERARITY, Daniel – *O novo Espaço Público*. Editorial Teorema, Lisboa: 2006.
- JANSON, H.W – *História da Arte – Panorama das Artes Plásticas e da Arquitectura da Pré-História à Actualidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- JARZOMBEEK, Mark – *On Leon Battista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 1989.
- KAHN, Louis - *Conversa com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2002.
- KOECK, Richard – *Cine-Scapes; Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. Oxon: Routledge, 2003.
- LEFEBVRE, Henri – *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1991.
- LOUÇÃO, Maria Dulce – *Paisagens Interiores: para um projecto em Arquitectura*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013.
- MALARD, Maria Lucia – *As aparências em Arquitectura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MALRAUX, André – *O Museu Imaginário*. EDIÇÕES 70, Lisboa: 2013.
- MEYER, James – *Minimalism*. Londres: Phaidon Press Limited, 2000.
- MONTANER, Josep Maria: *A modernidade superada*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- MUMFORD, Lewis – *The culture of Cities*. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1938.

MUMFORD, Lewis - *The City in History*. San Diego: Harcourt Inc, 1961.

NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian - *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Ed. Blume, 1975.

ORTIGÃO, Ramalho - *O culto da Arte em Portugal*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2006.

PALLASMAA, Juhani – *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Building Information Limited, 2001.

RENDELL, Jane – *Art and Architecture, a place between*. L.B Tauris &Co, 2006.

RIBEIRO, João Mendes – *Arquitectura e Cenografia*. Coimbra: Edição: XM, 2003.

RIEGL, Alois - *O culto moderno dos Monumentos*. EDIÇÕES 70, Lisboa: 2013.

RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira- *As esquisitices do particular, Proportion disHarmonies Identities*. Lisboa: Archibook's 2015

ROSS, David: *Aristóteles*. Lisboa: Publicações D.Quixote, 1987

ROSSI, Aldo – *A Arquitectura da Cidade*. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.

SILVANO, Filomena - *Antropologia do espaço, uma introdução*. Lisboa: Celta, 2001.

SIMMEL, Georg – *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*. Covilhã: LusoSofia Press, 2009.

SITTE, Camillo - *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de – *Terrain Vague, Anyplace*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

SUMMERS, David – *Real Spaces, World Art History and the Rise of Western Modernism*. Londres: Phaidon Press Limited, 2003.

TRASI, Nicolletta – *Interdisciplinary Architecture*. Londres: Wiley-Academy, 2001.

TURNER, Victor – *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*. Nova Iorque: Paj Publications, 1982.

WILLIAMS, David - *Peter Brook and The Mahabharata Critical Perspectives*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1991.

ZEVI, Bruno - *Saber ver a arquitetura*. Tradução: Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira. 5ª edição., Martins Fontes, São Paulo, 2002.

ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*. 1ª ed. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2006.

| BIBLIOGRAFIA DA WEB

A “arquitetura efêmera” dos LIKEArchitects- P3: texto de Rita Himmel, 2011. [Consultado a 13 de Setembro 2015]. Disponível em: < <http://p3.publico.pt/cultura/arquitetura/1188/arquitetura-efemera-dos-likearchitects>>

BAUDRILLARD, Jean; CALLE Sophie – *Please Follow Me*. Seattle: Bay Press, 1983. [Consultado a 13 de Setembro 2015]. Disponível em: <<http://www.reflexionesmarginales.com/biblioteca/15/Lit/6.pdf>>

BOURRIAUD, Nicolas – *Altermodern*, 2009. [Consultado a 13 de Setembro 2015]. Disponível em: <http://www.kunstgeschichte.tu-berlin.de/fileadmin/user_upload/ArTUs/Materialien%20SoSe%202013/Franke/bourriaud%20altermodern.pdf>

BIANCHINI, Franco; LANDRY, Charles – *The creative city*. Londres: Demos, 1995. [Consultado a 13 de Setembro 2015]. Disponível em: < <http://www.demos.co.uk/files/thecreativecity.pdf?1240939425> >

Estratégia de Reabilitação Urbana de Lisboa 2011/2014, Câmara Municipal de Lisboa. [Consultado a 26 de Fevereiro de 2015]. Disponível em <http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt/fileadmin/AIMOURARIA/documentos/pdf/Estrategia_Reabilitacao_Urbana_Lisboa_2011-2024.pdf>

Estratégia de Reabilitação Urbana de Lisboa 2011/2024, Câmara Municipal de Lisboa. [Consultado a 26 de Fevereiro de 2015]. Disponível em < <http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIVER/Urbanismo/urbanismo/Reabilitacao/estrat.pdf> >

KRAUSS, Rosalind - *A escultura no campo ampliado (Sculpture in the expanded field)*. Revista Gávea. Nº1, PUC- Rio de Janeiro, 1979. [Consultado a 26 de Fevereiro de 2015]. Disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>

| PUBLICAÇÕES

AGREST, Diana; GANDELSONAS, Mario (1973) *Semiotics and Architecture, Ideological consumption or theoretical work*, Revista Oppositions I, Setembro, p.93 a 100.

BRANDÃO, Pedro (2014) *Memória e duração: o espaço público da cidade, que se sustém no tempo, mudando*. Revista Património número 2 Novembro, p.34 a 41.

CRUZ PINTO, Jorge (2002) *Teatro e Arquitectura*. Ar. Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa nº2 Dezembro, p.1 a p.4.

DAL CO, Francesco (1996) *Veneza, passado, presente e futuro*. Revista arquitectos , vol:164, Outubro.

MARTÍN, Enrique Saiz (2014) *Hacia un nuevo modelo – sostenible y social – de gestión del patrimonio cultural*. Revista Património, número 2 Novembro, p.16 a 25.

YAMAMOTO, Gakuji (1958) *O desenvolvimento da Arquitectura contemporânea e a consciência da tradição*. Revista Binário nº89, Novembro/Dezembro, p.1 a p.8.

SALAZAR, Tiago e Loureiro, Pedro (2009) *A ilha criativa*. Revista Sábado. 31 de Janeiro, p.30 a 35.

| OUTROS

DUARTE, Rui Barreiras. (1992) *A arquitectura do efêmero*. Dissertação para Tese de Doutoramento. Faculdade de Arquitectura U.T.L

PEREIRA, Paulo. (2014) *Texto de Apoio nº9. Cidade e Reflexão*. Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa.

CAMPOS, Álvaro de. (1917) ULTIMATUM revista Portugal Futurista.

| REGISTO DE VÍDEO

Bye Bye Barcelona. Barcelona: Independente, 2014. Registo digital (55 min.). Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=kdXcFChRpmI>]

The Venice syndrom. Realização de Andreas Pichler. Alemanha, Itália, Áustria, 2012. DVD (82 min.)

GLOSSÁRIO

Actor

Actor ou Actriz são as pessoas que interpretam e representam determinada acção dramática baseando-se em textos, estímulos visuais, sonoros e outros, previamente concebidos por um autor ou criados através de improvisações individuais ou colectivas.

Arte Conceptual

A Arte Conceptual abrangeu uma série de tendências artísticas distintas que se manifestaram a partir de 1960. Influenciado por Marcel Duchamp e pelos princípios Dadaístas, este movimento enfatizava a representação de ideias, desvalorizando a estética.

Arte Pública

Tipo de Arte geralmente estatuária colocada num espaço público, fora do museu ou galeria.

Arte Urbana

Movimento que abrange manifestações artísticas no espaço urbano, algumas delas ilícitas.

Avant-Garde

Vanguarda, derivado do francês *avant-garde*, significa literalmente a guarda avançada ou parte frontal de um exército. O seu uso metafórico iniciou-se no século XX, e é utilizado no sentido de liderança cultural e artística.

Cenário

Espaço real ou virtual, onde se passa determinada história. No teatro, o cenário refere-se ao conjunto de elementos que decoram o palco para uma apresentação.

Cenografia

Arte de projectar e executar a instalação de cenários para espetáculos teatrais, cinematográficos ou outros contextos. É a síntese perfeita de espaço, texto, pesquisa, arte, actores, directores e espectadores que contribuem para uma criação original.

Cidade

Área urbanizada, que se diferencia das vilas e outras entidades urbanas através de vários critérios, os quais incluem população, densidade populacional ou estatuto legal.

Cinematografia

Conjunto de princípios, processos e técnicas utilizados para captar e projectar imagens estáticas sequenciais (fotogramas) obtidas com uma câmara, dando impressão ao espectador das imagens estarem em movimento.

Constructivismo

Movimento que se iniciou no contexto da Revolução Russa de 1918, com o objectivo de desenvolver peças de arte que fossem acessíveis a todos e a favor da propaganda política.

Dramaturgia

Ofício de elaborar um texto com o objetivo de o transpôr para os palcos, apresentando-o diante de um público.

Encenação

Arte e efeito de pôr em cena.

Espaço

Uma extensão indefinida que representa uma determinada área.

Espaço Cénico

Espaço definido em função de uma encenação teatral.

Espaço Público

Espaço que é de uso comum e posse de todos.

Espectador

Pessoa ou grupo de pessoas que apreciam voluntariamente ou não um evento.

Experimentação

Método científico que consiste em provocar observações em condições especiais.

Happening

É um determinado “acontecimento” que segue as mesmas características das performances embora recorrendo a uma maior espontaneidade e improvisação, e envolvendo sempre o espectador.

Imaginário

Produção de imagens, ideias, concepções e visões de um indivíduo ou de um grupo para expressar sua relação de alteridade com o mundo.

Instalação

Manifestação artística composta por vários elementos organizados num determinado ambiente.

Intervenção

Uma determinada acção com o objectivo de questionar pontos de vista acerca de um objecto ou contexto.

Lugar

Porção de espaço ou um ponto imaginário numa coordenada espacial percebida e definida pelo ser humano através dos seus sentidos.

Marketing

Conjunto de processos através dos quais produtos e serviços são adaptados de modo a atrair os consumidores.

Memória

Capacidade de adquirir, armazenar e recuperar informações disponíveis, seja internamente, no cérebro (memória biológica, seja externamente, em dispositivos artificiais (memória artificial).

Memória Colectiva

Memória, ou conjunto de memórias, mais ou menos conscientes de uma experiência vivida ou mitificada por uma comunidade, cuja identidade é parte integrante de um sentimento do passado.

Minimalismo

Movimento artístico da década de 1960 que se caracterizou por possuir obras sem qualquer tipo de representação pictórica. Este estilo socorria-se maioritariamente de formas simplificadas e geométricas.

Monumento

Estrutura construída por motivos simbólicos e/ou comemorativos, mais do que para uma utilização de ordem funcional.

Museu

Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para a educação e deleite da sociedade.

Pastiche

Obra literária ou artística em que se imita abertamente o estilo de outros escritores, pintores, músicos, etc.

Património Cultural

Conjunto de todos os bens, materiais ou imateriais, que, pelo seu valor próprio, devem ser considerados de interesse relevante para a permanência e a identidade da cultura de um povo.

Performance

Tipo de manifestação artística que pode combinar diversas áreas como a representação, poesia, música e vídeo.

Ready-Made

Objecto pré-fabricado, produzido em massa, que aparece isolado do seu contexto prático, e passa a ser apresentado enquanto sendo um objecto de arte por um artista.

Representação

Quando alguns indivíduos actuam como sendo outros, ou um grupo, por determinado período de tempo.

Re-styling

Atribuir um novo estilo a determinada coisa.

Sociedade

Determinado conjunto de indivíduos que interagem na mesma comunidade.

Sustentabilidade

Alternativas que proporcionem um equilíbrio de factores sociais, económicos e ambientais.

Teatro

Forma de arte em que um actor ou um conjunto de actores, interpreta uma história ou atividade para o público num determinado lugar.

ANEXOS

ANEXO I

ENTREVISTA REALIZADA AO PROFESSOR E CENÓGRAFO JOSÉ CASTANHEIRA NO DIA 4/06/2015 NA FACULDADE DE ARQUITECTURA DE LISBOA

A Cenografia pertence ao Teatro, Cinema ou Televisão?

A Cenografia não pertence a ninguém (risos) mas efectivamente que a sua génese essência e âncora estão no fenómeno teatral, ou seja, no fenómeno da representação teatral, e é bom vincar isso porque nunca poderemos retirar do conceito da cenografia o fenómeno da representação.

E o Cinema? Também está ligado à representação...

Claro toda a ficção é uma representação!

E a realidade não?

A realidade não tem nada a ver com Cenografia, a não ser como referência. Podemos aliás afirmar que a grande diferença entre Arquitectura e Cenografia por exemplo, é exactamente o plano da ficção e o plano da realidade. A Arquitectura é uma arte de invenção de espaços para a vida real, a Cenografia não tem nada a ver com isso.

Acredita que o papel do cenógrafo na sociedade está a mudar?

O papel do cenógrafo não muda, e aparentemente parece mudar mais do que muda na realidade, mas de facto há, a introdução de novas linguagens de comunicação que têm que ter várias expressões de representação nomeadamente, por exemplo, o fenómeno da televisão que gera novas fórmulas de invenção da forma da ficção. Portanto a ficção veste várias máscaras, várias roupas possíveis, e portanto a Cenografia, que é a arte da invenção de espaços para a ficção, procura sempre acompanhar essa evolução.

Qual a importância do sonho no seu trabalho?

Total. O sonho faz parte de qualquer actividade. Focando agora só no campo da criação artística, não imagino qualquer actividade artística sem sonho, e neste sentido o sonho é a matéria prima da criação.

É uma matéria abstracta...

Sim, mas a criação também é abstracta. Sem o sonho, os artistas não serviam para nada. O artista sonha, felizmente, até porque esta é a sua única possibilidade e forma de liberdade. Aliás a história fala disso, permanentemente, e são pelo menos dois mil anos de história de tentativas de mutilação da criação, sendo que o único reduto, quase o único, eu não diria totalmente porque a história tem buracos muito escuros e o exercício da actividade humana tem zonas muito obscuras, mas esse é o refúgio da arte.

Mas mesmo esses buracos escuros da história partiram de um suposto sonho... Ou não?

Sim, este assunto retoma vários grandes pensadores da segunda metade do século XX que disseram que depois de Auschwitz, depois dos campos de concentração, a poesia tinha acabado. Há momentos da história em que o Homem foi longe de mais, e aí coloca-se a questão do papel da poesia, do sonho, da invenção enquanto forma possível de melhorar a nossa vida.

No seu livro *Desenhar Nuvens*, Manual de sobrevivência de um cenógrafo, refere que gosta de ser surpreendido (no campo do poético especialmente), mas que no entanto não é fácil isso acontecer, porquê?

Porque nós estamos muito viciados. Eu gosto de ser surpreendido em tudo. O que acontece é que claro, nós temos uma determinada experiência de vida, e pelo facto do acumular das várias experiências, começa a instalar-se em nós o *deja vu*. Portanto, há coisas que nós, ou por experiência própria ou por experiência intelectual, por aquilo que nós já conhecemos, e por vezes conhecemos até demais, a sua mecânica de funcionamento, que não nos surpreendem. Portanto há sempre qualquer coisa que tem que despertar uma

sensação de surpresa para criar essa diferença.

Por exemplo um evento?

Sim, pode ser um pequeno pormenor... Mas repara, eu já vi, não sei de cor, mas seguramente alguns milhares de espectáculos ao longo da minha vida, e depois também fabrico espectáculos, portanto conheço a mecânica de fabricação do espectáculo... Ou seja o meu olhar já é diferente do espectador comum, eu já estou a imaginar outras coisas nomeadamente o modo de fabricação, portanto automaticamente a capacidade de ser surpreendido é diferente.

Afirma também que o mundo do teatro, da literatura, da pintura, do cinema, da arte contemporânea está cheio de banalidades. E a Arquitectura também?

Sim claro.

E acha que isso está relacionado com uma certa democratização da arte?

Está relacionado com muitas coisas. Arte, no verdadeiro sentido da palavra, continua a ser, para mim, a busca de virtuosidade e do sublime, portanto a arte, no sentido de algo muito elevado, é uma coisa que não está ao alcance de qualquer um, e nunca poderá estar. Porque é fruto de um esforço e de um trabalho brutal, de uma investigação quase permanente, e é preciso estabelecer esta diferença. Outra coisa é uma actividade que poderemos dizer artística, mais vulgar, neste sentido é conveniente estabelecer alguns parâmetros. A banalização da comunicação também contribui para esta confusão. E foram nestas condições que a arquitectura também se colocou, porque a arquitectura, em geral, desviou-se da sua essência, e passou a ocupar outros lugares e formas de fabricação e funcionamento que acabam por ter muito pouco a ver com a arte. Tem a ver com outras coisas.

Então acha que a Arquitectura não deveria evoluir?

Eu acho só uma coisa. A Arquitectura só serve, ou só deveria existir, para invenção de espaços que de alguma forma contribuam para melhorar ou para proporcionar ao Homem, uma vida mais feliz. Foi para isso que ela nasceu, com o abrigo, e a história da arquitectura deverá ser sempre essa.

Qual o papel do experimentalismo no seu trabalho?

Nenhum, simplesmente é aquilo que eu faço todos os dias! É o único exercício possível que permite chegar a bons resultados. O único problema que se tem vindo a colocar, de alguns anos para cá, é cada vez a maior dificuldade que se verifica, de espaço e tempo para o exercer. Vivemos num mundo implacável e economicista onde tempo é dinheiro e portanto há aqui qualquer coisa que está a fugir ao bom senso, que é, um artista que pretenda evolução, precisa de espaço e tempo para criar. Se retirarmos esse espaço mínimo passa a ser tudo uma grande mentira. A actividade humana, a actividade criativa, começa e acaba no cérebro e na mente, e estes tem as suas capacidades, que são mais ou menos medianamente conhecidas, é uma máquina, portanto se pretende ultrapassar essas capacidades significa que se está a querer fazer outra coisa qualquer que não é arte.

Sabemos que, de certo modo, o evento se conecta com a sua infância, de que modo é que a cultura do evento na sociedade detém no espaço público o efémero enquanto ponto de partida?

Eu tenho muita dificuldade em perceber o que é o efémero...

O contrário de perene?

Continuamos na mesma. Embora eu perceba que há coisas que estão catalogadas, como a arte efémera, a arquitectura efémera etc. Eu prefiro colocar essa questão num plano de reflexão para conseguir perceber que efectivamente, tudo é efémero. Por exemplo quando eu comecei a escrever sobre cenografia, umas pequenas notas, uma das primeiras coisas que eu escrevi é *“uma ruína em construção”*, porque de facto nós construímos ruínas.

Onde é que acaba a Cenografia e começa outra coisa? E que coisa é essa?

Exactamente o que respondi há pouco. Não há um mapa nem uma fronteira que diga exactamente onde é que acaba a Cenografia e começa outra coisa, mas há uma noção que é ficção e realidade.

Então isso quer dizer que uma criação cenográfica nunca poderá servir um uso “real”, isto é, não ficcionado?

Pode, mas são os tais pontos perigosos de fusão. Há pessoas que me pedem uma casa cenográfica, isto quer dizer que não suportam a realidade, e estes são os tais pontos de conflito...

Mas e no evento?

Um evento é diferente. Um casamento pode ser cenográfico, mas não deixa de ser um casamento. A cenografia tem sempre de acompanhar uma história, e um exemplo muito interessante disto pode ser na museologia. Porque os museus, têm o dever de contar uma história. E por trás do conceito clássico de museologia, do somatório de objectos, está também uma história implícita. A museologia não é um exercício de design nem de arquitectura, é outra coisa. A arquitectura pode ser o edifício, o suporte, o contentor, mas o conteúdo que se vai gerar dentro para estimular do ponto de vista comunicacional, deve contar uma história pela qual passam os objectos expostos.

Nem sempre terá sido muito clara a definição das fronteiras e possibilidades da Cenografia. Acha que esta situação dificultou a afirmação desta arte?

A Cenografia tem alguma dificuldade de afirmação, mas tem sido cíclico porque ao longo de uma história de quase dois mil anos, teve períodos de afirmação e outros de não-afirmação...

A sua obra é caracterizada pela diversidade e interdisciplinariedade das áreas que aborda, nomeadamente a Cenografia do Espectáculo, a Arquitectura, a Cenografia de Exposições e a Pintura. Foi uma escolha premeditada ou foi um processo orgânico que levou ao cruzamento de todas estas áreas?

Foi acontecendo, porque houve algumas coisas que sempre fiz ao longo dos tempos. Por exemplo a pintura, praticamente sempre fiz, e continuo a fazer. Mas durante muito tempo mantive-a enquanto ferramenta pessoal, não me parecia que tivesse algum interesse público.

Mobilidade, rapidez, transitoriedade e precariedade são conceitos que hoje em dia ouvimos falar em muitos âmbitos, acha que a arquitetura se interroga sobre estes assuntos e que reflete as precariedades e as mudanças das sociedades?

Acho que sim, embora existam muitas arquitecturas. Nuns casos sim, noutros casos não... Preocupa-me muito a velocidade, já não me é confortável a velocidade que se imprime a tudo na vida. Há algo desfasado da capacidade de percepção do Homem.

Acha que a Arquitectura pode aprender com a Cenografia?

Pode. Claro que sim, porque ambas as disciplinas trabalham o mesmo tema. A noção contemporânea de Cenografia, que surgiu no século XX, com especial incidência a partir dos anos 50 mais ou menos, destaca a chegada da terceira dimensão à Cenografia. A Cenografia deixou de ser um plano, e foi a partir daí que houve uma mudança de paradigma. A Cenografia começou a conter espaço e a criação cenográfica, como a Arquitectura, passou a ser espacial. E nesse momento passamos a estar no plano da Arquitectura, arquitectura cenográfica portanto, ambas as disciplinas bebem da mesma fonte, e a fonte é a experiência humana da ocupação do universo. Neste sentido a Arquitectura pode aprender com o processo cenográfico no sentido em que, o acto da representação é, de certa forma, a capacidade que o homem tem de se ver ao espelho. Eu iria mais longe, é a necessidade permanente que todos nós temos, de nos vermos a nós próprios. Há grandes teóricos de teatro que são também fundamentais para a arquitectura e para a cultura geral, Brecht e outros, que definiram muito bem tudo isso nomeadamente

o fenómeno da diferenciação, que é a necessidade que cada pessoa tem de sair de si própria, poder distanciar-se e observar-se a si própria, e quem diz uma pessoa diz a sociedade no geral. E portanto este exercício é fundamental para a Arquitectura.

A questão da luz, seja natural, seja artificial, no trabalho de arquitetura, é uma questão, por vezes, pouco explorada. Em que sentido a luz assume protagonismo do seu trabalho?

Com a questão da luz voltamos ao sonho, e ficamos lá! Todos nós gostamos de sonhar, feliz ou infelizmente, temos pouco domínio, ou quase nenhum, sobre isso... Através das recordações e da própria investigação, por exemplo a neurociência, sabemos que os sonhos, contém espaço, aliás segundo investigações mais recentes, sabemos até mais do que isso, sabemos que os sonhos são espécies de mapas, não são pessoas são lugares, são ambientes, e esses lugares têm cor, e estão impregnados de uma luz própria, porque se não tivessem esta luz nós não os víamos, era tudo zona negra, um grande buraco negro. A capacidade que temos de caracterizar, ainda que debilmente, essa luz, transpondo isso para a criação, ao imaginar um determinado espaço, essa imagem já tem luz própria, e é essa luz que tento passar para o cenário. E a arquitetura tem tudo a aprender com isto.

É por isso que afirmou que cada novo espectáculo deveria requerer uma nova forma de sala de teatro?

Isso é outra história, mas é verdade, apesar de ser uma utopia. Uma utopia que valia a pena perseguir.

Da mesma forma que a Arquitectura surge no espaço público enquanto representação do Poder acha que cenografia opera do mesmo modo procurando o poder de formatação do seu público, uma certa manipulação?

O espectáculo é manipulação!

ANEXO II

ENTREVISTA REALIZADA A NUNO GUSMÃO NO DIA 3/06/2014 NO ATELIER P-06

Qual a principal essência que distingue o P-06 dos outros ateliers de Design?

A atitude do atelier tem várias razões para existir e para fazer o tipo de trabalho que faz. Eu o Pedro a Estela e a Catarina somos os quatro sócios principais. Aqui trabalham colaboradores de várias áreas desde o Design de Equipamento ao Design Gráfico e até na área da Arquitectura. Eu estudei Arquitectura durante quatro anos e obviamente que, de certa forma, isso influenciou o meu percurso profissional. Por exemplo o Pedro é de Artes Plásticas no entanto, também trabalha como todos nós aqui no atelier, os espaços e a construção, áreas do domínio da Arquitectura, portanto.

Foi por isso que sentiu a necessidade de ter arquitectos a trabalhar consigo?

A necessidade de termos um arquitecto aqui no atelier está relacionada com o facto desse conhecimento que se aprende em Arquitectura, nomeadamente o desenho técnico, ser fundamental no desenvolvimento de alguns dos nossos projectos. Por exemplo agora estamos a trabalhar num projecto que é uma peça enorme, um pilar da ponte 25 de Abril, e que requer um pouco desse *know-how* mais relacionado com a Arquitectura. Também a Joana aqui está a fazer um trabalho muito relacionado com a Arquitectura. São interiores de espaços no entanto não deixa de ser um trabalho de arquitectura, inclusive trabalhamos com as mesmas ferramentas digitais.

Mas este projecto que a Joana está a fazer é de outro arquitecto?

Sim, só que é feito em parceria conosco, em colaboração.

Tem vindo nos últimos anos a colaborar com vários arquitectos. Costuma

distinguir as diferentes relações?

É impossível não distinguir pois todos eles são naturalmente diferentes! A abordagem e a colaboração são sempre diferentes durante o processo de desenvolvimento do trabalho.

Sempre? Ou seja não existe para si uma receita, ou uma postura chave, para que uma colaboração resulte e funcione?

Não, e aliás o nosso sucesso até agora tem sido devido a essa capacidade de adaptação a diferentes abordagens. Mas no fundo o nosso objectivo também é tentar conseguir levar a nossa opinião para a frente, e neste sentido, é preciso tratar as todas as colaborações de diferentes formas, de modo a conseguir uma melhor gestão interpessoal. Da mesma forma que diferentes arquitectos têm diferentes abordagens arquitectónicas, também nós temos que nos identificar com essas abordagens para que possa haver uma colaboração saudável. Neste sentido, o trabalho em conjunto e em equipa requer sempre uma adaptação ao trabalho do parceiro, e vice-versa, de forma a chegar a um acordo geral.

Mas o confronto é por vezes necessário e pode também dar azo a resultados muito interessantes, não?

Sim, é muito bom e dá resultados muito interessantes e acaba por influenciar a nossa abordagem ao projecto. E o mais engraçado é que o trabalho final é sempre resultado de um trabalho de equipa, que é a oportunidade de cada um expor exactamente o que lhe vai na alma, e dizer com toda a abertura a sua opinião. Finalmente, se o projecto pertencer a um arquitecto é ele quem terá a palavra final. Já tem havido casos divertidos em que o arquitecto aceita uma proposta nossa, com a qual, à partida não concordava, e depois no final do projecto concluído muda de ideias.

Durante a fase de construção, obviamente surgiram problemas ou questões com ela relacionadas, foi acompanhado esse processo? E se sim como?

Sim, nós acompanhamos tudo. E nos trabalhos com arquitectos podem surgir duas opções: entrarmos já a meio do projecto, onde muita coisa já está decidida, ou começarmos do zero, que pessoalmente é algo que gostamos muito e que nos dá muito mais prazer. Para nós *designers*, a Arquitectura, é um mundo diferente porque nós trabalhamos com limites temporais muito mais pequenos.

Em que sentido, trabalhar como desenhador influenciou a sua visão do trabalho da Arquitectura?

Eu trabalhei como desenhador durante 6 anos, ou seja a minha formação foi a de Arquitectura a do espaço, e obviamente que isso depois se reflectiu muito no nosso trabalho, que acaba por ser bastante espacial. E no *Design*, o espaço deveria também ser um tema a abordar porque na realidade o *Design* hoje em dia está bastante formatado, o que acaba por se traduzir em especialidades muito pouco abrangentes. Na realidade o *Design* é a resolução dos problemas, o que significa que a Arquitectura também é *Design*, no entanto ao longo dos tempos tem vindo a perder essa abrangência pelas diversas especificações do termo, e nós temos procurado fazer sempre o caminho inverso. Nota-se que é uma necessidade que existe actualmente, pois hoje em dia a comunicação é fundamental não só a nível gráfico mas também a nível espacial. Cada vez se pede mais que as coisas comuniquem.

Então o que difere entre o Design de Ambientes, ou o Design de Interiores ou da própria Arquitectura?

Nada difere, é a mesma coisa. Por exemplo num projecto de Design de Ambientes, estamos a trabalhar com o *Design*, com a decoração e com a Arquitectura.

Frequentemente recorre a textos e frases como “legendas” do edifício. Acha que a arquitectura precisa por vezes de ser explicada ou legendada?

Sim a Arquitectura precisa de falar.

Porquê?

Acho que é uma necessidade dos dias de hoje, é preciso comunicar rápida e eficazmente. Os espaços e os sítios precisam de se afirmar, de ter personalidade e de comunicar ao mesmo tempo. Não somos obsessivos com as palavras, e temos muitos trabalhos onde não as usamos porque sentimos que não há essa necessidade. Mas há casos onde é preciso recorrer a palavras ou conteúdos para acrescentar mais qualquer coisa.

Considera que existe uma falta de comunicação entre o projeto de arquitectura e o cliente?

Não. Os Arquitectos sabem dialogar com o cliente, no entanto podem achar que precisam de mais qualquer coisa e por isso recorrem ao nosso trabalho para adicionar algo que faça a diferença. A maior parte dos trabalhos que fazemos é para o Arquitecto e não para o cliente.

O uso do texto e da literatura difere muito na sua obra quando orientada para o espaço público ou para o museu. Porquê esta distinção?

Porque são comunicações diferentes. No museu é necessário comunicar muito mais informação e mais específica. No espaço público já é algo que se enquadra mais no carácter lúdico, por exemplo em relação à sinalética, que são letras que têm de existir com uma determinada coerência e racionalidade num espaço público. No museu tem que existir toda a sinalética mais a informação de conteúdos: textos, tabelas, legendas... Portanto um museu à partida está sempre povoado de texto porque é necessário. No espaço público existe também a parte obrigatória de sinalética mas depois existe também a parte só de fruição. E nesses casos, como é o exemplo da ciclovia de Belém, nós recorremos ao texto por acreditarmos que era uma camada que adicionaria muito valor e interesse num local que é para ser percorrido e disfrutado pelas pessoas.

Em que é que a colaboração com Architectos alterou a sua prática ou mesmo a dinâmica de trabalho do seu atelier?

Altera completamente porque o fluxo de trabalho e a maneira de o desenvolver tem de se adaptar aos tempos da Arquitectura que são muito maiores, que os do Design. Por exemplo nós fazemos uma proposta que só vemos realizada passado 10 anos e isso para um *designer* acaba por ser muito complicado de gerir porque o Design é tido como algo de consumo rápido e pertence ao universo das tendências ou seja, por exemplo, estes dez anos queremos muita cor, dourados etc... e depois muda. E nós acabamos por ficar num espaço intermédio entre o efémero e o mundo do perene da Arquitectura. E por isso temos de procurar soluções fortes mas que se enquadrem no universo do perene. E isso muda muito o nosso processo de trabalho.

A apropriação do espaço pelas pessoas é um tema que é pensado com o processo criativo ou é uma preocupação que surge posterior ao projecto?

É pensado durante o processo criativo e inclusivamente, nós, tentamos impor-nos a isso de modo a manipular a forma como as pessoas vão usufruir do espaço. Tentamos sempre impor-nos a isso de modo a que a apropriação seja no sentido inverso isto é, que as pessoas se sintam manipuladas pelo espaço e não intervenham muito no lugar. No fim também é divertido ver como por vezes a apropriação não é feita do modo que nós idealizámos e acho que isso também acontece com a Arquitectura.

SKIN foi o trabalho premiado, na categoria Information Design/Public Space. Considera que o design de ambientes já um tema de actuação reconhecido em Portugal?

Sim, e não só por nós, há vários ateliers a fazê-lo. Temos concorrentes directos nestes trabalhos.

O processo criativo envolve questões relacionadas com o pensamento, onde se verifica a capacidade de reescrever novas regras, ou seja de observar e reflectir as mais diversas situações de forma não-convencional, encorajando a inovação e permitindo novas abordagens. Qual o significado e a relevância que a criatividade tem no seu trabalho?

Toda! A base do nosso trabalho é a criatividade. Inovação é uma palavra de ordem, que consiste na procura de soluções diferentes. A criatividade é a base total do que fazemos.

Considera que o seu trabalho só é possível e faz sentido na actualidade? Isto é, sente-se inspirado pela contemporaneidade e pelas artes gráficas virtuais?

Bastante, embora o Design não seja uma disciplina da actualidade. Antigamente já existia mas eram os artistas plásticos que faziam em parceria com os arquitectos. Isto não é nenhuma novidade, existem imensos edifícios dos anos 30, 50 que eram quase obrigados a ser complementados com obras de arte. Nesse sentido não creio que o Design de ambiente seja uma disciplina só da actualidade, ela já existia embora tivesse outros contornos. Por exemplo no edifício da Gulbenkian é o painel do Almada Negreiros que completa o foyer, e estes elementos são fortíssimos na concepção espacial. Claro que as novas tecnologias permitem abordagens mais rápidas, mais expansivas e mais versáteis, por exemplo antigamente era muito difícil "furar" certos materiais hoje em dia temos um leque de opções muito mais distinto e abrangente, não só a nível de técnicas mas também a nível de dimensões. E isso aplica-se também na Arquitectura.

Segundo Mies Van Der Rohe, a Arte de construir é a expressão do tempo em que vivemos. Em que sentido acha que o vosso trabalho reflete, ou não, o tempo em que vivemos?

Reflecte completamente.

Considera a cultura do evento relevante?

Sim, por exemplo imagina chegares à praça do comércio e ela ser diferente, por uma questão de *videomapping*, ou de iluminação ou de uma qualquer estrutura efémera que de repente transforma o espaço. Por exemplo o *video-mapping* é fantástico, porque permite destruir o edifício através da imagem projectada e no fim acaba por não ter qualquer impacto físico real, desliga-se o projectador e volta tudo ao normal e o efémero é isso!

E por exemplo no que toca a estruturas efémeras, recordo-me do exemplo do vosso trabalho para a Moda Lisboa, depois de terminar o evento o que é que acontece a essas estruturas?

Sempre que possível, tentamos reutilizá-las para outros trabalhos mas isso não depende só de nós, também depende da gestão dos próprios clientes. Por exemplo na cimeira na Nato, um trabalho que fizemos em parceria com o atelier Risco, os painéis de OSB foram montados com as medidas *standart* dos painéis de OSB para depois poderem ser desmontados e revendidos.

Ou seja vocês já pensam nisso quando estão a conceber o projecto?

Sim claro, mas esse pensamento também tem de ser correspondido pela vontade cliente senão as coisas não resultam. No entanto acho que hoje em dia as pessoas gostam sempre que os seus projectos tenham preocupações ambientais e, nesse sentido, tem sido mais fácil.

Tem mais exemplos de trabalhos que foram reutilizados?

Sim por exemplo fizemos até agora doze exposições na Assembleia da República, destas doze exposições pelo menos três delas consistiram na utilização exacta das mesmas estruturas mas dispostas de maneiras diferentes. E as exposições são, todas elas, completamente distintas! Outro exemplo foi também para Assembleia e o pedido do cliente foi: “Vejam nos nossos armazéns todo o material que temos para não se gastar nada excepto mão-de-obra”, e assim foi, fizemos uma inventariação completa do material e partir daí foi só desenvolver o projecto. Nós gostamos muito de fazer isso embora real-

mente estes não sejam os projectos que dêem grande visibilidade ao atelier. Outro exemplo foi, por exemplo a Reitoria da Universidade de Lisboa, que queria elaborar uma exposição economicamente viável, nós sugerimos que este cliente pedisse as vitrines da exposição da Assembleia da República, que naquela altura já não estavam a ser utilizadas, e esta troca foi feita e foi muito vantajosa para ambos. Como já referi nós gostamos muito que os nossos projectos tenham este pendor da sustentabilidade no entanto, por vezes o cliente quer algo novo de raiz, e nesse caso não podemos fazer nada, o mesmo se passa com a Arquitectura.

Na minha tese de mestrado gostaria de abordar, através da análise de alguns projectos, que a disciplina de Arquitectura precisa de se abrir a novos valores que poderiam ser os do processo de criação cenográfica, como as Arquitecturas efémeras, que permitem soluções rápidas e eficazes em contextos concretos. Acha que as estruturas efémeras podem contribuir para a reabilitação?

Sim, por exemplo o nosso primeiro *atelier* foi na Doca Pesca, onde por baixo vendiam produtos africanos e ao lado havia pessoas que trabalhavam na área das conservas e nós estávamos ali no meio, no fundo, a reabitar um espaço que era um local de pesca e transformámo-lo num atelier e trabalhamos lá durante vários anos. Antes disso ainda tive outro *atelier* ao lado da fábrica do açúcar perto do local onde é agora o Lx Factory, mas ainda antes de existir o Lx Factory, em que ocupámos, com a permissão do dono, um edifício devoluto. Pedimos autorização ao dono e assim foi, devido ao estado do edifício a renda era muito baixa e tínhamos liberdade total para caracterizar o espaço. Essas alterações de funções dos edifícios antigos, hoje em dia são importantíssimas. Só que depois existe um grande problema relacionado com as normas de segurança exigidas por lei, por vezes é muito complicado, e as regras todas que existem hoje em dia podem ser completamente castradoras a este nível.

Ao introduzir valorização económica e animação em determinados lugares, à partida não atractivos, estes poderão tornar-se, potenciais centros e locais de relevância cultural, acha que o seu trabalho contribui para o desenvolvimento cultural da cidade? Em que medida?

Claro que sim, quer dizer, se contribui ou não, não sei, mas é sempre com esse esforço que o fazemos (risos).

Lembra-se da primeira vez que viu, entrou ou explorou, uma arquitetura e ficou fascinado pelo trabalho do arquiteto, ou pela técnica e o detalhe do construtor?

Lembro-me perfeitamente! Quando era miúdo via e copiava coisas do Frank Lloyd Wright e barcos, via muitos barcos!

É particularmente afeiçoado a um tipo de arquitetura ou a uma referência em particular?

Não é uma referência em particular mas lembro-me que quando comecei a trabalhar fiquei fascinado com o que vi, passado uns anos achei que já era um fascínio completamente falso porque comecei a gostar de outras coisas.

São as tais *tendências* que falou?

Nem é isso mas quando comecei a entrar no mundo da Arquitectura e do Design, isso também me mudou e comecei a crescer dentro do meu próprio gosto e comecei a não gostar de coisas que achei fascinantes de início.

(questão para todo o atelier) Acham que o vosso trabalho contribui para a construção da identidade de um espaço?

Pedro: Para a construção da identidade do mundo! (risos)

Nuno: Esse é só o nosso objectivo! E em alguns sítios inclusivamente aparece na descrição que o nosso trabalho é projecto de identidade.

Juntamente com a Arquitectura, ou independentemente da Arquitectura?

Independentemente da Arquitectura, mas 99% em conjunto com a Arquitectura. Isto é, se nos derem um espaço onde o arquitecto já não intervém, nós fazemos esse esforço de igual forma.

